BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 12 - DICEMBRE 1941 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 12 - DICEMBRE 1941 - XX

Problemi creativi dell'arte dell'operatore

1. Il periodo della « riproduzione »

Per spiegare le principali tendenze dell'arte dell'operatore nel periodo delle origini del cinema, dobbiamo brevemente trattare della storia della fotografia, poichè è da essa che hanno avuto inizio i primi impulsi creativi.

Fin dai primi tempi, due tendenze principali hanno caratterizzato lo sviluppo della fotografia. Da una parte essa fu universalmente riconosciuta come mezzo di ricerca scientifica, di documentazione esatta dell'oggetto fotografato; dall'altra, ebbe il suo giusto ed onorevole posto fra le arti figurative già esistenti, come nuovo metodo di rappresentazione artistica.

Le molte possibilità della fotografia furono comprese fin dai suoi primi giorni. Gay Lussac, che il 30 luglio del 1839 espresse la sua opinione sull'invenzione di Daguerre, così concepì il futuro ruolo della fotografia:

« Il metodo di Daguerre avrà senza dubbio estese applicazioni; gli artisti se ne serviranno per la rappresentazione di forme, i disegnatori come modello perfetto per la prospettiva e per lo studio della distribuzione della luce e dell'ombra, i naturalisti per quello delle varie specie di animali e di piante e per la loro ricostruzione ».

Nel suo successivo sviluppo la fotografia confermò splendidamente le speranze di Lussac. Si può dire che non c'è zona delle scienze naturali in cui essa non abbia parte considerevole come mezzo di ricerca

---

Riproduciamo qui, quasi integralmente, il terzo capitolo dell'opera « Il cinema come arte figurativa » di W. Nilsen, che sarà pubblicata fra breve per le edizioni di « Bianco e Nero ».

scientifica. Dovunque la fotografia ha adempiuto i compiti esatti e precisi della ricerca e della documentazione scientifica, essa si è invariabilmente guadagnata i più alti meriti come metodo perfetto di rappresentazione.

La situazione cambia alquanto per quanto riguarda lo sviluppo della fotografia come forma specifica di arte figurativa. Il pioniere della fotografia, Daguerre, era pittore di professione. Lavorando nello studio del decoratore Degotti, fin dal 1822, egli cercò di scoprire un metodo di rappresentazione più perfetto che non fosse quello del ritratto pittorico. Quando inventò la tecnica della fotografia, egli se ne servì subito come mezzo di riproduzione artistica per il ritratto e la sua prima fatica in questo senso fu generalmente riconosciuta come vera opera d'arte. Dopo Daguerre, l'artista inglese David Octavius Hill fece nel 1843-45 un certo numero di ritratti fotografici che destarono l'ammirazione universale per le loro qualità artistiche e realistiche.

Con l'aiuto della fotografia tanto Daguerre che Hill crearono delle opere artistiche, perchè artisti erano tutti e due, ed essi si servirono, con spirito creativo, della nuova tecnica di rappresentazione. Le opere di questi primi maestri della fotografia ci stupiscono prima di tutto e soprattutto per la chiara espressione del carattere, e per il loro supremo sforzo di riprodurre le linee individuali essenziali dell'oggetto fotografato. I ritratti fotografici tanto di Daguerre che di Hill sono tipici per la straordinaria intensa ricerca, mirante a cogliere le caratteristiche del soggetto fotografato.

L'opera dei pionieri della fotografia d'arte era senza dubbio realistica, ma non si limitava ad una semplice rappresentazione passiva dell'oggetto, giacchè lo scopo non era quello della riproduzione meccanica, escluso cioè il tecnicismo della cosidetta fotografia « documentario ». Prevalevano, invece, gli elementi creativi sulla nuda tecnica che, a sua volta, era indirizzata a fini artistici; e questa fu la ragione più importante del buon successo dei pionieri della fotografia.

Per quanto la cosa possa sembrare paradossale, forse tali risultati furono possibili proprio perchè l'obbiettivo con cui ebbero a lavorare Daguerre e Hill non risultava perfetto. Le limitazioni dell'angolo visivo dell'obbiettivo, la mancanza di nitidezza ai margini estremi dell'oggetto e una scelta precisa del campo di visione, facevano sì che l'oggetto da riprendere fosse studiato con la massima attenzione e che si procedesse con gran cura alla ricerca degli aspetti più caratteristici ed essenziali.

Negli anni in cui la fotografia d'arte ebbe la sua origine, il ritratto fotografico era considerato alla stessa stregua della pittura. In questo periodo le produzioni fotografiche erano rare e avevano un alto valore.

Ma nella seconda metà del secolo XIX ci furono dei notevoli mutamenti nello sviluppo della fotografia d'arte.

Il vasto diffondersi della invenzione dovuto al progresso della tecnica e, sopratutto, lo sviluppo di un'industria foto-ottica, trasformò la fotografia in un facile e poco costoso mezzo di rappresentazione. Le molteplici esigenze della scienza, la ricerca tecnica e i numerosissimi fotografi dilettanti determinarono anzitutto l'isolamento della fotografia applicata che si sviluppò per conto proprio. Comparve l'illustrazione fotografica che soddisfece ai bisogni delle pubblicazioni illustrate e ben presto soppiantò il bozzetto o il disegno. Si ebbe un prodigioso sviluppo del ritratto fotografico da parte di mestieranti che, per soddisfare le richieste dei cittadini, inventarono lo stile base per le cosidette fotografie da « salotto » e per i ritratti di famiglia. Infine si diffuse enormemente la fotografia dei dilettanti estendendosi alle più svariate classi della popolazione.

Così verso la fine del sec. XIX lo sviluppo della fotografia avveniva secondo le seguenti divisioni:

prima: fotografia applicata per le esigenze della scienza e della tecnica;

seconda: illustrazione fotografica (o cronaca fotografica) che, per il momento, serviva soprattutto alla più infima stampa illustrata;

terza: la cosidetta fotografia professionale « da salotto » che mirava a fare soprattutto dei *ritratti* fotografici;

quarta: fotografia da dilettanti pervasa anch'essa da diverse tendenze.

I lati positivi di tale vastissima diffusione della fotografia consistevano nel fatto che essa divenne accessibile e a buon mercato come mezzo di molteplici informazioni, come mezzo di rappresentazione e, finalmente, come mezzo di divulgazione dei capolavori d'arte. L'importanza preziosa e le possibilità eccezionali della fotografia applicata alla scienza e alla tecnica non hanno bisogno di dimostrazione.

Sarebbe uno sprecare il nostro tempo se ci fermassimo a considerare i vantaggi derivanti dalla diffusione generale della fotografia, tanto essi sono evidenti. Dobbiamo, invece, rilevare alcuni risultati di carattere

negativo che hanno diretto rapporto con le conclusioni a cui arriveremo più tardi.

La fotografia « professionale », mirò sempre alla più grande e più precisa rassomiglianza agli originali. Il fotografo di professione non si dette pensiero di rilevare in forma d'arte le peculiarità caratteristiche dell'oggetto fotografato, e si sforzò soltanto di ottenere una riproduzione meccanica dell'originale, priva di quello spirito che solo l'artista, il quale percepisce la realtà sotto forma creativa, può immettervi. Evidentemente Ippolito Taine aveva in mente questi aspetti negativi della fotografia di professione quando nelle sue conferenze su « La filosofia dell'arte » parlò della impossibilità di considerare la pittura e la fotografia come arti figurative « eguali ».

« La fotografia è un'arte che, con l'ausilio di linee e di ombre su di un solo piano, riproduce i contorni e le forme di un oggetto in modo esatto e senza errori. Certo la fotografia è di grande aiuto alla pittura: qualche volta, nelle mani di persone d'esperienza e capaci, essa può dar vita a forma d'arte, ma, ciò non di meno, non si può pensare a porla sullo stesso livello della pittura ».

La fotografia di professione era meccanicamente « esatta » e « senza errori »; ma erano proprio questi elementi che la privavano della sua qualità esclusiva, di quella più importante e più preziosa qualità che Daguerre e Hill sapevano dare ai loro ritratti.

Fin dall'inizio della seconda metà del secolo scorso il ritratto fotografico di professione apportò una limitazione del ritratto pittorico, che rimase proprietà soltanto delle classi più abbienti. Il poco prezzo del ritratto fotografico e la possibilità di ottenere in gran numero copie delle fotografie tolsero un grande mercato al pittore di ritratti che aveva lavorato per l'abitante della città. Nacque così l'antagonismo, sviluppatosi maggiormente in seguito, fra la pittura di ritratti e la fotografia. Si mossero varie accuse alla fotografia, concordi tutte, in ultima analisi, nel negare le sue qualità d'arte.

Dobbiamo notare però che esisteva una ragione di fatto per simile atteggiamento, giacchè allora il livello artistico del fotografo di professione era assai basso. Basata sui gusti del cittadino delle classi medie la fotografia da « salotto » era proprio il rovescio di ciò che è artistico. Tuttavia non poteva essere questa una ragione per negarle il suo carattere di arte figurativa in generale, una volta che le possibilità creative

della fotografia d'arte erano state chiaramente messe in luce da Daguerre e Hill (fig. 1, 2, 3).

Le vere ragioni per sostenere la non artisticità della fotografia erano altre, e ne parleremo più tardi. Per il momento osserviamo che, vivendo poveramente nei vestiboli dell'arte, la fotografia ne prese in prestito il naturalismo, ricerca allora di moda, e, per giunta, nella forma più semplicistica, più volgare e più insipida. Mentre nella fotografia da « salotto » questo naturalismo si nascondeva sotto un'astratta « bellezza » esteriore di soggetto e di dettaglio, nella cronaca fotografica e nella fotografia da dilettanti si rivelava in tutta la sua nuda bruttezza. Lo sviluppo della tecnica e il miglioramento dell'obbiettivo, contribuiscono a spingere la fotografia sulla via di un naturalismo insipido. Si cominciò ad usare l'obbiettivo anastigmatico con le sue qualità di riproduzione eccezionalmente chiare e con il suo vasto angolo di visione. Una fotografia fatta con obbiettivo anastigmatico rispondeva pienamente alle necessità della fotografia applicata, ma nello stesso tempo tale obbiettivo diventava uno strumento pericoloso nelle mani della stampa inesperta e del fotografo dilettante. Le possibilità dell'obbiettivo anastigmatico con forte angolo di visione incoraggiò tali fotografi a compiacersi della nitidezza del dettaglio e dell'ampiezza straordinariamente grande del campo di visione. Nelle mani dell'uomo senza cultura artistica nè precisa attitudine creativa l'obbiettivo diventò un mezzo per ottenere una semplice « riproduzione » di un soggetto qualunque, senza che vi fosse alcun tentativo per addivenire ad una scelta deliberata degli elementi espressivi.

Ed ecco che i giornali illustrati vengono inondati da un'accozzaglia di fotografie, spesso senza valore sia pure come semplice mezzo informativo. La fotografia vide scomparire una delle sue qualità di maggior pregio, il suo *pittoresco* artistico. Essa che all'ingrosso non era se non una ripresa meccanica, una riproduzione di un soggetto qualunque, perdette ogni diritto di essere chiamata *prodotto artistico*.

I ritratti professionali e i « gruppi di famiglia », le vedute per cartoline, le fotografie per i giornali di terzo rango, gli « studi » confinanti con la pornografia, il famoso « genere di Parigi »: tutto questo insieme mise in luce gli aspetti negativi della fotografia.

In questo caos di tendenze e di impotenza artistica quei pochi fotografi che per parecchi decenni avevano sostenuto la lotta per il diritto

della fotografia di chiamarsi arte, furono sommersi; però, a dire il vero, la lotta non è finita neppure oggi (1).

Fotografia divenne sinonimo di riproduzione non artistica della realtà. Daumier, uno dei più grandi caricaturisti della metà del sec. XIX, ha fatto una mordace e feroce caricatura del fotografo Nadar che verso il '60 fu il primo a portare una macchina fotografica su di un pallone aerostatico. « Nadar solleva la fotografia ad altezza di arte » fu il titolo sarcastico che Daumier pose sotto al suo disegno (fig. 5). Ma intanto le fotografie aeree di Nadar acquistarono importanza di vere produzioni artistiche, sebbene egli le avesse, in origine, destinate a scopo di « misurazione del terreno e di strategia ».

Nelle sue « Note di estetica » Franz Mehring cita i versi di Anzengruber « luoghi comuni, eppure traboccanti di vero spirito artistico », in cui si parla della « mancanza di vitalità della scatola fotografica »:

Der soll sich nicht mit Kunst befassen,
Der die Natur wie Jeder sieht,
Er schleppt 'nen Photographenkasten,
Der nur die Schulter, schief ihm zieht;
Wem irgend grosses ist gelungen,
Der hat sich's selber abgerungen.
Ob zart und mild, ob stark und wild!
Hast du nur deinem Werke eben
Aus eignem Ich was zugegeben,
So giebt's ein Bild! (2)

Al primo congresso degli « Artisti e dilettanti d'arte della Russia » tenuto nel 1894, si negò con sorprendente unanimità alla fotografia il diritto di chiamarsi arte.

---

(1) Si raccomanda al lettore di leggere le opere interessantissime di L. Mezheritcher: *Giusta influenza della fotografia* e *L'arte del giorno d'oggi* (Annuali fotografici per il 1929 e 1930), da cui abbiamo preso parte del nostro materiale di documentazione.

(2) Non si associ all'arte chi vede la natura come qualunque altro. Egli non fa che tirar fuori la sua scatola fotografica che solo gli piega le spalle. L'uomo che è riuscito a creare qualcosa di grande lo ha cavato, lottando, fuori dal suo spirito sia esso dolce e tenero o forte e selvaggio!

Solo che abbiate conferito alla vostra creazione qualche cosa del vostro io, avrete fatto un quadro.

« La fotografia istantanea non rappresenta la natura, la deforma », disse il prof. Petrushevshy.

« La fotografia può servire soltanto come sostituto non come mezzo indipendente di creazione artistica », dichiarò Shaikevitch.

« Ogni fotografia di uomo o d'animale rappresenta una serie di complicate caricature » aggiunse N. N. Karazin (1).

Così la fotografia non aveva carattere di arte. Era morta, senza vita e deformava la realtà. Nel migliore dei casi veniva accusata di riprodurre passivamente la cosa fotografata, nel peggiore era dichiarata pericolosa, ma sopportabile in quanto soddisfa le esigenze estetiche della « folla ».

In ciò troviamo la vera spiegazione dell'atteggiamento negativo adottato nei riguardi della fotografia dalla comune estetica che attribuisce quest'arte « a buon mercato » alla folla e poi la tratta come forma non genuina.

A questo punto terminiamo la nostra breve escursione nella storia della fotografia e veniamo alle prime fasi della nascita del cinema.

Il cinema, nato nell'ultima decade del sec. XIX non fu originariamente inventato perchè servisse di divertimento a buon mercato per le folle. Durante la seconda metà del secolo scorso lo sviluppo delle conoscenze scientifiche basate sull'invenzione della fotografia e sulla creazione dei necessari accessori meccanici, diedero vita al cinema quale strumento di ricerca scientifica che potesse fissare in modo preciso un oggetto nella sua forma dinamica.

Marey, che nel 1882 costruì il suo famoso « fucile fotografico », era meno di tutti interessato a « divertire » e si servì del suo apparecchio soltanto per gli studi sul volo degli uccelli e degli insetti; le sue osservazioni offrirono dei preziosi contributi alla nascente scienza dell'aviazione. Anche Edison, che inventò un « cinetoscopio », non lo intese come mezzo per divertire delle folle. Con il semplice esame di una o due date relative al periodo in cui il cinema sorse mostreremo chiaramente le finalità vere di queste prime invenzioni nella sfera della tecnica della cinematografia.

Nel 1874 l'astronomo francese Jansen si servì della fotografia istantanea per ottenere parecchie visioni successive del passaggio di Venere

(1) *Atti del primo congresso degli Artisti e dilettanti d'arte della Russia* - 1894 - Mosca, 1900, pagg. 15, 42, 43.

attraverso il disco del sole. Nel 1877 Roberto Muybridge impiegò uno speciale apparecchio fotografico per fare un certo numero di istantanee intese a studiare il movimento degli animali.

Nel 1894 Jenkins costruì la sua prima camera per lo studio del volo degli uccelli, del movimento degli animali e dell'attività muscolare degli esseri umani. Nel 1897 Oscar Messter inventò un apparecchio con un movimento di pellicola discontinuo e riprese la caduta di un gatto.

Come si vede, il cinema fu usato, nelle sue origini, per scopi esclusivamente scientifici. Soltanto lo sviluppo successivo strappò questa invenzione dal laboratorio dell'investigatore scientifico e, portandola nel campo dello sfruttamento commerciale, la gettò nelle braccia dei proprietari dei baracconi da fiera e dei caffè-concerto di terza classe. Considerato come una nuova specie di buffonata divertente, nei primi anni della sua vita il cinema non era che uno spettacolo assai primitivo.

I primi film presentarono qualsiasi fenomeno dinamico su una pellicola della lunghezza di circa 50 m. Il semplice fatto di far vedere sullo schermo un oggetto in movimento suscitava il più caldo applauso da parte degli spettatori (1).

È necessario notare che i primi uomini che adempirono alle mansioni di operatore avevano delle idee assai vaghe sulla tecnica fotografica. Il primo cinematografo del mondo, il « Cinematographe Lumière Frères », si aprì il 28 dicembre 1895 nella cantina del Grand Café, nel Boulevard des Capucins a Parigi. L'argomento dei primi film o piuttosto delle varie unità di montaggio presa ciascuna da un unico punto di vista, non andava al di là della semplice cronaca di brevi soggetti visivi: « Operai che escono dalla fabbrica dei fratelli Lumière », « Arrivo di un treno ».

Fra gli invitati all'apertura del primo cinematografo era un famoso illusionista e prestigiatore, Georges Méliès. Le poche diecine di metri delle primitive « fotografie viventi » mostrate dai Lumière fecero una così grande impressione sul Méliès che egli decise di abbandonare la sua professione e di dedicarsi intensamente allo studio della « novità tecnica », il cinematografo. Méliès che allora occupava il posto di diret-

---

(1) V.. SHKLOVSKY narra un interessante ricordo del primo spettacolo cinematografico in Russia. « Dranhov mostra in *Illusione* un nastro che ritrae un cane sulla strada... Dranhov era molto orgoglioso. Mentre lo mostrava, egli gridò: Guardate! Guardate! il pelo si muove. L'ho fatto io! ». (V. SHKLOVSKY, *Podenshchina*, pag. 95).

tore del « Teatro illusionista di Robert-Houdin » cercò di acquistare dai Lumière il loro apparecchio, ma, sebbene offrisse 50.000 franchi, i Lumière non vollero venderlo. Quest'insuccesso non ostacolò l'intraprendente prestigiatore e pochi mesi dopo egli aprì in Parigi un proprio cinematografo, proiettando dei film col « cinetoscopio » di Edison. Nello stesso tempo iniziò una produzione di film indipendente. Mentre studiava la tecnica della ripresa egli, nella sua inesperienza, espose per due volte lo stesso pezzo di negativa e il suo errore lo condusse alla scoperta delle possibilità della esposizione multipla.

Dopo lunghi esperimenti produsse i primi film a trucco ricavati da esposizioni multiple con del velluto nero per sfondo. Nelle sue brevissime pellicole troviamo delle ingegnose combinazioni di riprese che erano state esposte a sezione. Così nel film « I membri dell'orchestra » ci sono delle riprese con diciotto brevi esposizioni, lavoro questo che, anche con gli apparecchi tecnici d'oggi, richiede un operatore di grande talento e di grande esperienza. Più tardi Méliès pensò di incollare insieme parti di negativa che, a quell'epoca, non superavano mai i quindici metri di lunghezza circa. A lui va dunque, in sostanza, l'onore della scoperta della tecnica odierna del montaggio (fig. 6).

I successi dei primi film di Méliès e la fama che egli si acquistò incitarono un inglese di nome Robert Paul (fig. 4) ad occuparsi di esperimenti cinematografici. Dapprima Paul pensò di ottenere la collaborazione di Méliès, poichè, non avendo neppure un'idea elementare del cinema, attribuiva i risultati di quelle prime pellicole al talento e all'abilità di chi era già stato un prestigiatore. Tuttavia, dopo aver fatto dei film in via di esperimento, Robert Paul arrivò alla conclusione che, nella creazione dei « trucchi » cinematografici di questo genere, la parte principale non era tanto rappresentata dal talento dell'operatore quanto dai mezzi tecnici che quegli aveva a sua disposizione. Nel 1896 Paul mise su una propria officina ed iniziò alcuni esperimenti. Non conoscendo i metodi tecnici del Méliès, che questi teneva rigidamente segreti, fece i suoi primi film « trucco » non su esposizioni multiple, ma stampando una positiva da due e poi da parecchie negative. Con grandissima difficoltà riuscì a costruire un apparecchio per la stampa che lo mise in grado di ottenere molte copie con un'unica ed identica positiva. Nel corso del suo lavoro prese a far uso di maschere e otturatori nella stampatrice, e, con tal mezzo, ottenne le prime evanescenze e dissolvenze. Bisogna dire che

in certi casi il suo lavoro raggiunse un livello tecnico così alto che anche coi progressi d'oggi alcuni dei suoi risultati rimangono insuperati.

In Giorgio Méliès e in Robert Paul abbiamo i fondatori delle due principali tendenze della moderna tecnica degli effetti cinematografici compositi. La prima, che ha per base il principio di un'esposizione parziale e multipla si sviluppò più tardi nella combinazione ottica delle immagini durante la ripresa così come è in uso oggi. La seconda ci porta ai maggiori risultati odierni del meccanismo cinematografico, con cui si possono fare in laboratorio le combinazioni più complicate di pellicola.

Un po' prima di Méliès e di Paul un americano, Guglielmo Dickson, uno degli assistenti più vicini ad Edison, iniziò esperimenti con un apparecchio « cinematografico » da lui costruito. Nel 1884 ebbe inizio, pure in America, da parte dei chimici Eastman e Walker la prima produzione di rocchetti di pellicola. Dickson impiegò nel suo lavoro questo materiale sensibile alla luce e quello stesso anno impiantò il primo teatro di posa che fu poi soprannominato « Maria Nera ».

Il perfezionamento dei mezzi tecnici e le ripercussioni causate da investimenti di capitale trasformarono il cinema in un'industria, ed esso divenne una forma di spettacolo per le masse. Per circa quattro anni i notiziari rimasero l'argomento dei primi film, ma, col nuovo secolo sorse nella cinematografia una differenziazione analoga a quella che si era prima avuta nella fotografia. D'allora in poi il cinema scientifico e tecnico si sviluppò indipendentemente, cominciarono a comparire regolarmente i film di attualità e finalmente quelli ricavati da lavori teatrali. Nella sua ricerca di soggetti il cinema si volse al teatro e soprattutto al teatro contemporaneo.

A chi la responsabilità di queste prime imprese cinematografiche? Chi fu il proprietario della prima fabbrica cinematografica?

C'è una interessante descrizione dei primi capi dell'industria cinematografica in un articolo del regista C. V. Alexandrov consacrato al cinema americano.

« Di dove venivano le persone che allora controllavano od erano proprietari del *Mondo cinematografico di Hollywood*?

All'alba della cinematografia avventurieri d'ogni sorta abbandonarono le loro fiere, le loro giostre, le loro *maison de joie*, i padiglioni delle loro mostre e presero a lavorare con successo nel campo cinemato-

grafico. I film davano loro dei grossi guadagni ed essi divennero capitalisti e controllarono la cinematografia americana » (1).

Nessuna idea allora del regista nel senso odierno della parola. Nella caccia al guadagno si fecero strada nella produzione cinematografica elementi giornalistici di cronaca nera e parassiti venuti a galla fra gli elementi più insignificanti del teatro che si servivano di pochi operatori solo in quanto specialisti. Film furono fatti in abbondanza da fotografi male preparati, ben lontani dall'essere degli artisti, e che consideravano la « fotografia vivente » come una sicura fonte di guadagno. Nel migliore dei casi questi uomini erano del tipo di Méliès, del Paul e del Dickson, e, nel peggiore, fotografi che nella cosidetta fotografia « d'arte » non avevano saputo farsi un posto.

Nella ricerca di nuovi soggetti, a scopo di esperimento, il cinema si volse alla letteratura poliziesca dei bassifondi. Comparve così il primo film giallo e, tenendo conto delle funzioni sociali a cui adempiva, come mezzo di divertimento della « plebaglia », il cinema si ebbe i dovuti elogi dai rappresentanti dell'estetica. Nel suo libro « Das Kino in Gegenwart und Zukunft » (2) Konrad Lange scrive:

« La fotografia in movimento è meno artistica di quella comune. Essa pertanto non dev'essere paragonata alle arti della pittura e della scultura, in quanto arti genuine, ma ai vari generi di attrattive da fiera ».

Nella sua dissertazione sulla « Philosophie des films », del 1926, Rudolph Harms si esprimeva con un giudizio egualmente negativo:

« Il cinematografo, come tutte le cose meccaniche, è per sua natura più un nemico che un aiuto della cultura. In paragone anche il più grossolano dei circhi equestri è un'istituzione artistica (Benno Ruttenauer) » (3).

Come si vede, al punto cui era giunto, il cinema non poteva in alcun modo pretendere di essere ritenuto un prodotto d'arte, in altre parole, un fenomeno artistico. Peggio ancora, in certi casi il cinematografo divenne non solo un fenomeno non artistico, ma senza dubbio anche pericoloso contraddicendo le basi elementari dell'etica.

---

(1) G. V. ALEXANDROV, *La produzione cinematografica americana*, in « Proletarian Kino », n. 15-16, 1932.

(2) [Stuttgart, 1920].

(3) Vedi il volume « Philosophie des Films » [Lipsia], 1926, pag. 33 e *Academia*, Leningrado, 1927.

« Se c'è qualcosa che possa chiamarsi grossolano disdoro — scriveva Konrad Lange — prima fra tutte è certo la presentazione in pubblico di atti proibiti dal codice penale ».

L'estetica, dunque, mantenne nei riguardi del cinema la stessa posizione prima assunta nei riguardi della fotografia, negandogli carattere d'arte.

Considerando il cinema come « fotografia vivente » l'estetica non fece che ripetere il suo vecchio errore. L'esclusione dal campo delle arti della fotografia divenne l'argomento principale per negare alla cinematografia il diritto di chiamarsi arte.

« La fotografia cinematica — dice Lange — può essere riconosciuta come arte solo in quanto lo sia la fotografia; ma, come tutti sanno, la fotografia non è arte genuina ».

Abbiamo già visto quali fossero le ragioni di questo atteggiamento negativo verso la fotografia. Esse valgono anche per il cinema. Ma nel cinema l'influenza delle basse iniziative fu anche più notevole, trattandosi qui di una volgarità organizzata. Esisteva, quindi, migliore giustificazione per l'ipocrisia estetica di così alta dottrina.

Questo accostamento del cinema e della fotografia, questo modo di considerare il cinema come semplice « fotografia in movimento » ci interessa da due punti di vista. In primo luogo tale atteggiamento ebbe più tardi per risultato di far considerare il ruolo dell'operatore come quello di un esecutore tecnico che fissa passivamente nella fotografia l'oggetto filmato, opinione questa che ha bisogno di essere, ancor oggi, combattuta. In secondo luogo, mentre non negava gli elementi essenziali di distinzione tra movimento e dinamismo, Lange non ammetteva che ci fosse una differenziazione qualitativa tra il cinema e la « fotografia in movimento ». Ora è proprio questa distinzione qualitativa che trasforma il cinema in un'arte specialissima, diversa per principio dal teatro e dalla pittura.

Strappata al laboratorio scientifico e divenuta preda di sfruttamento commerciale, la cinematografia si trasformò in mezzo di divertimento delle masse. L'obbiettivo fotografico riprodusse col massimo realismo tutto quanto entrava nel suo campo di visione. All'occhio sdegnoso dell'esperto d'arte essa appariva solo uno spettacolo d'arte per le masse del tutto disadorno — arte da « fiera e da padiglioni per mostre ». Il ravvicinamento di queste due forme di arte nuova con le classiche produzioni

della pittura e del teatro convinsero l'esteta che esse non avevano e non potevano aver nulla in comune (1).

Se il cinema non vuole essere nè teatro, nè pittura, allora non è arte. Esso appartiene a una seconda categoria che esorbita dai confini dell'arte, alla categoria della cose meccaniche « ostili alla cultura per loro propria natura » (Benno Ruttenauer). D'altra parte, i tentativi di « nobilitare » il cinema, di farne una « vera arte » lo posero su una linea di imitazione meccanica del teatro e della pittura. La fotografia e la cinematografia sono essenzialmente realistiche. Nel riprodurre ciò che meno di tutto dovrebbe riprodurre, cioè non la realtà stessa, ma la realtà passata attraverso il filtro di un'altra arte, il cinema si trasforma veramente in un fenomeno inartistico.

L'ulteriore sviluppo del cinema può convenientemente distinguersi in due periodi. In principio esso fu sottoposto all'influenza teatrale sicchè si introdussero nella produzione cinematografica elementi della struttura organizzativa e creativa del teatro. Durante questo periodo il regista rafforzò la sua egemonia impedendo così qualsiasi possibilità di sviluppo creativo nell'opera dell'operatore.

Il secondo periodo, col quale si arriva al cinema d'oggi, si distinse, in principio, per una fioritura di sceneggiature stese in forma letteraria. Allontanandosi dalla tradizione del teatro, il cinema tolse in prestito alla letteratura alcune sue caratteristiche sforzandosi, su tali basi, di elaborare e perfezionare i mezzi artistici che gli sono specifici.

Quali mutamenti portò questa forma di sviluppo cinematografico nella posizione e nelle funzioni creative dell'operatore come partecipe alla lavorazione del film?

Il suo mestiere era ritenuto socialmente un po' più alto di quello dell'autista, ma assai al disotto di quello una volta occupato dal fotografo ritrattista. Il ritratto fotografico era almeno considerato come un

---

(1) È interessante notare che per parecchi anni perfino un artista come MEYERHOLD seguì l'atteggiamento della estetica comune negando che il cinema fosse un'arte. Nel suo libro *Sul teatro* pubblicato nel 1912 egli scriveva:

« Al cinema, quel tempio pagano delle città moderne, vien data troppa importanza dai suoi difensori. Esso ha certo grande interesse per la scienza servendo di ausilio alle dimostrazioni descrittive. Il cinema è un giornale illustrato (avvenimenti del giorno) e per taluni sostituisce il viaggiare. Ma non c'è posto per il cinema sul piano dell'arte, anche quando non aspira che ad occupare un posto ancillare ».

fenomeno artistico, mentre il film d'avventura era ritenuto una « violazione tollerata dalle leggi penali ».

Nei primi tempi del cinema i metodi di costruzione della ripresa dipendevano direttamente dalla sovrabbondante imitazione delle forme in uso nello spettacolo teatrale. I limiti dell'inquadratura venivano determinati dalle dimensioni e dalla posizione del proscenio. Il punto di vista della camera era stabilito lungo una linea perpendicolare all'oggetto e l'altezza della camera variava entro gli stretti limiti di circa 5 piedi corrispondenti all'altezza dell'occhio umano tenuto conto della comune distribuzione dei posti nel teatro.

La composizione della ripresa era limitata dalla necessità di una simmetria incondizionata nella distribuzione degli attori e degli oggetti da fotografare. Il cinema, che allora non conosceva il primo piano e nemmeno il mezzo campo lungo, non aveva esigenze estetiche per la costruzione della ripresa, considerando l'intero processo come una riproduzione meccanica di oggetti in movimento. Questo valeva in egual misura per l'illuminazione artificiale, divenuta una fra le più efficaci risorse della composizione. Il continuo variare della luce solare costrinse l'operatore cinematografico a ricorrere a teatri di posa bui e rese necessaria l'invenzione dei nuovi metodi di illuminazione. La luce del sole dovette essere sostituita in qualche modo e tale sostituzione si effettuò in base ad una diretta imitazione degli effetti della perduta sorgente di luce. I raggi che penetravano nel primitivo teatro di posa attraverso un tetto di vetro, illuminavano la scena da girarsi lungo le verticali dall'alto. Nel teatro di posa chiuso alla luce del sole, i primi parchi lampade furono piazzati secondo il medesimo principio. Tutto quello che si credette necessario consisteva nell'illuminare la scena in modo da rendere possibile la ripresa. Allora non si pensava affatto di regolare e dirigere i raggi luminosi.

Per molto tempo la luce artificiale fu considerata in cinematografia solo una necessità tecnica, un « male inevitabile », derivante dalle peculiarità della pellicola cinematografica, che rendeva più difficile il lavoro dell'operatore. Questi infatti riteneva che il suo compito consistesse esclusivamente nel riempire l'inquadratura di illuminazione eguale e diffusa, con sorgente in prevalenza dall'alto e dai lati.

A mano a mano che la tecnica del teatro di posa si fece più complessa, e si iniziò la pratica non soltanto di lavori in natura, cioè di riprese di esterni nel vero senso del termine, ma anche di scene natu-
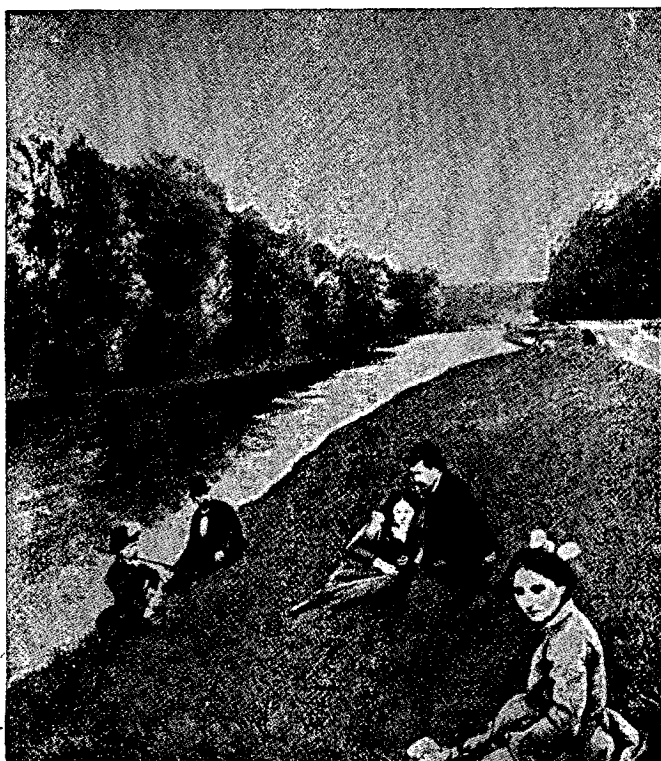
FIG. 1: *Fotografia di anonimo eseguita nel 1850.*
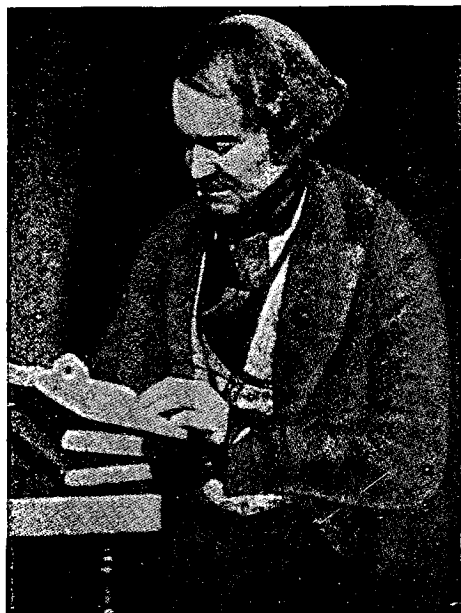
FIG. 2: *Ritratto eseguito da Hill* (1843-45)

FIG. 3: *Esempio di fotografia professionale « salon »*

TAV. II
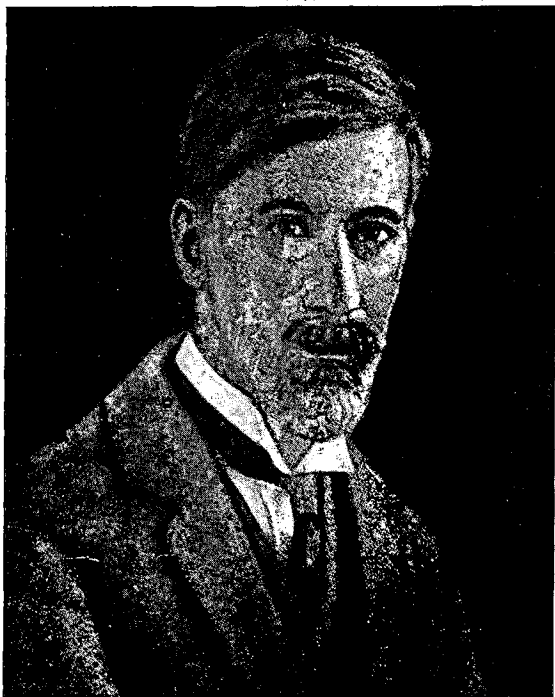
FIG. 4: *Robert Paul, uno dei pionieri del cinema* (1896).
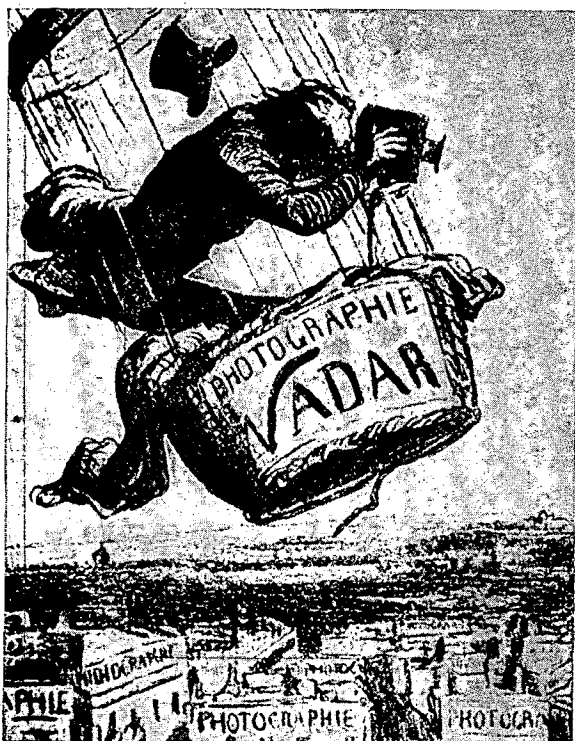
FIG. 5: *Caricatura di Daumier del fotografo Nadar: « Nadar porta la fotografia ad altezza di arte ».*

FIG. 6: *Saggio di trucchi in un film di Georges Méliès*
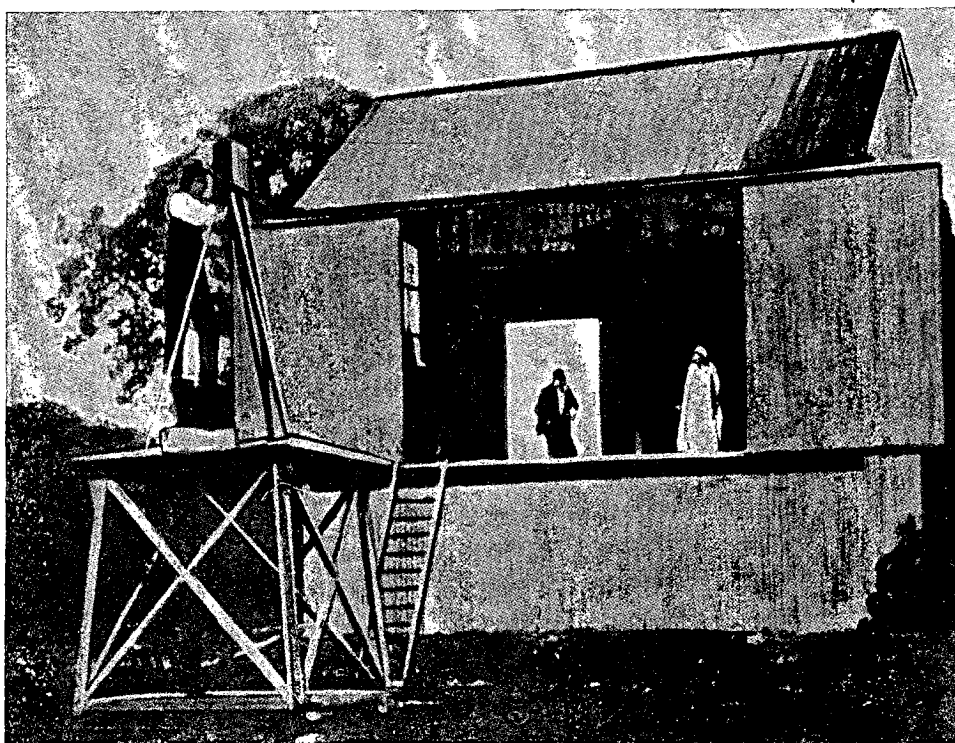
FIG. 7: *Posizione della macchina in uno stabilimento ancora a palcoscenico*

TAV. IV
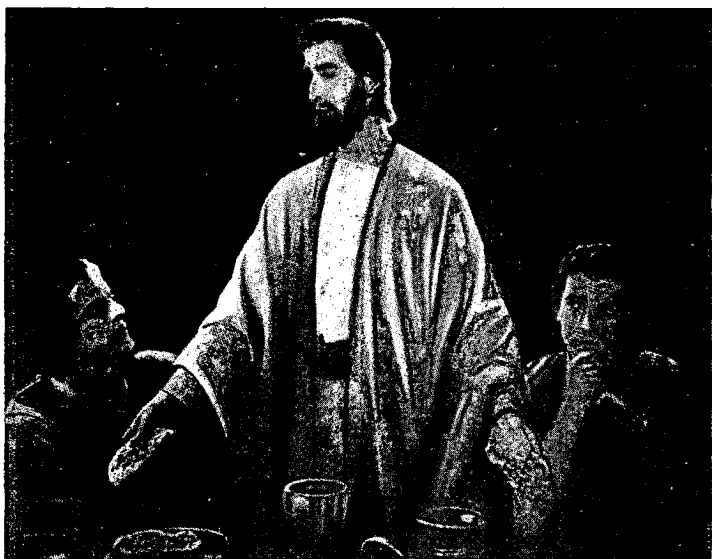
FIG. 8: « *Il Re dei Re* »

FIG. 9: « *Giovanna d'Arco* »

ralistiche, con illuminazione artificiale, avvenne un notevole cambiamento nel metodo di costruire la ripresa. La prima volta che si fece, all'aperto, una panoramica, l'immobilità dell'ortodosso proscenio teatrale fu rotta. Ma l'assenza dei primi piani costrinse l'operatore a introdurre il mascherino come mezzo per concentrare l'attenzione dello spettatore su un determinato dettaglio. Possiamo notare, di passaggio, che il mascherino, caduto ormai in disuso quale ritrovato per isolare un dederminato oggetto nel fotogramma, ebbe parte considerevole nella scoperta delle nuove possibilità delle riprese, giacchè oltre a rivelare dei modi per porre in evidenza un oggetto, aprì anche la strada a nuovi metodi di illuminazione.

Alcuni altri indirizzi, esenti da influenza teatrale, si potevano notare in quest'epoca nei metodi di ripresa e sopratutto per quel che riguarda l'illuminazione creativa della composizione.

Si ebbe allora la prima teoria dell'« illuminazione del teatro di posa », elaborata sulla base di un naturalismo primitivo. Secondo questa teoria la luce doveva soprattutto essere « naturale » e se si riprendeva, per esempio, una scena presso una finestra, i raggi luminosi dovevano penetrare nella stanza soltanto attraverso quella finestra. Nessun altro metodo di illuminazione veniva impiegato. La violazione di questa legge era indice di ignoranza assoluta, proprio come, a suo tempo, si riteneva indice di mancanza di gusto nell'operatore il mutare altezza dell'orizzonte o introdurre una certa asimmetria nella inquadratura. Questa teoria ha avuto una così forte influenza che perfino oggi si possono scorgere nel lavoro di molti operatori i segni della *paura* di una volta per le sorgenti di luce « innaturale ». In America il tipo di illuminazione naturalistica ebbe come risultato che l'operatore ritenesse corretto dare soltanto un'illuminazione che non venisse affatto notata dallo spettatore; perfino oggi il comune operatore americano considera questo ridurre l'impiego della luce artificiale al livello di una semplice necessità tecnica come indice di alto grado di perfezione nella sua arte.

Da un punto di vista artistico nella ripresa cinematografica non si notarono in questo periodo mutamenti essenziali. All'operatore si chiedeva soprattutto una nitidezza d'immagine o, nel miglior caso, qualche effetto pittorico e di paesaggio da cartolina illustrata. Poichè il cinema nel suo complesso non era ancora riconosciuto come arte, anche la ripresa esorbitava dai confini di una elaborazione artistica ed era, quindi,

ancora impossibile parlare di una composizione della ripresa nel vero senso della parola.

Nel primo periodo della pratica cinematografica, dunque, i compiti dell'operatore si riducevano alla riproduzione tecnica e meccanica dell'oggetto. A lui incombeva l'ingrato compito di illustrare cinematograficamente il tema letterario della sceneggiatura. L'egemonia sovrana del regista, che era passato al cinema da zone d'arte adiacenti, mise l'operatore fuori della sfera di un'opera creativa, lasciandogli un'unica via di perfezionamento nel campo della ripresa di ritratti e paesaggi e nel film a trucco.

Eppure, nemmeno entro questi ristretti limiti potè la cinematografia sollevarsi a quel livello artistico che aveva caratterizzato la fotografia nel brillante periodo di Daguerre. Signore, sotto molti aspetti, della costruzione della fotografia statica, l'operatore divenne impotente allorchè fu costretto ad affrontare la costruzione di una ripresa dinamica.

L'uso dei primi piani segnò una svolta decisiva nello sviluppo dei metodi dell'operatore. Stimolando la creazione del moderno montaggio, il primo piano ebbe anche un'influenza notevole sui metodi della organizzazione artistica della ripresa. Ma uno dei risultati immediati fu che le peggiori tradizioni della fotografia ritrattistica si trasferirono nella cinematografia. Il ritratto « d'arte » così memorabile in tutte le sue varietà di cartoline da « salotto » divenne l'entusiastica aspirazione del comune operatore. Per parecchi anni primi piani d'ogni specie di belle teste dominarono lo schermo. L'arte dell'operatore non ricevette la sua eredità artistica direttamente dalle mani dei veri pionieri della fotografia, ma piuttosto attraverso gli innumerevoli esempi intermedi della peggiore stampa illustrata della fine del secolo XIX.

Così, nel primo periodo dello sviluppo dell'arte dell'operatore che, per comodità, chiameremo il periodo della « fedele riproduzione », il livello artistico si sviluppò soprattutto sulla base di due influssi dominanti. Da una parte c'era l'influsso del teatro che restringeva le tendenze creative dell'operatore entro i limiti della ripresa in movimento di frammenti isolati dello spettacolo teatrale, dall'altra l'influsso della fotografia di professione che non rientrava entro i confini dell'arte.

La povertà dei mezzi tecnici, la pesantezza e l'immobilità della camera, le limitate possibilità dell'obbiettivo e del materiale sensibile alla luce, tutto quanto rendeva assai difficile il lavoro dell'operatore. Nè c'era

alcun chiaro riconoscimento degli scopi della composizione come mezzo di organizzazione espressiva della ripresa.

L'unico compito dell'operatore consisteva nella riproduzione esatta dell'oggetto posto davanti alla camera nella posizione stabilita secondo il punto di vista dello spettatore teatrale. Era la cinematografia di un unico e, per giunta, immobile punto di vista.

Soltanto con l'introduzione nel cinema della letteratura artistica sorse la necessità di un *quid* estetico, sia pur minimo, nei riguardi della ripresa cinematografica. Arricchitasi di nuove possibilità, la tecnica dell'operatore cercò i propri mezzi di espressione. Sforzandosi di portare nel suo lavoro degli elementi d'arte e, tuttavia, non sapendo come manifestarli attraverso gli attributi specifici del cinema, l'operatore costruì l'opera sua prendendoli in prestito dalle arti pittoriche. In cerca di ritrovati espressivi, egli copiò i tipi classici di questa o quella scuola, e da quel momento il cinema iniziò un lungo periodo di « malattia infantile » di imitazione pittorica.

2. Influssi pittorici

Quando parliamo dell'influenza pittorica nel primo periodo di sviluppo dell'arte dell'operatore, facciamo deliberato uso dell'espressione « imitazione pittorica » perchè nella loro prima forma queste tendenze pittoriche si riducevano soprattutto ad una copia meccanica di separati schemi di composizione e metodi di illuminazione usati in questa o quella opera di pittura.

Nella sua forma elementare l'imitazione di tale arte ebbe inizio allorchè l'operatore tentò di copiare meccanicamente gli schemi di composizione di quelle produzioni pittoriche simili per il soggetto alle inquadrature previste per il suo film. Troviamo questa somiglianza nelle prime opere di origine italiana, per esempio *Quo Vadis?* e *Salambò* e poi nei film storici tedeschi di periodo più tardo (*Lucrezia Borgia*).

Certe pellicole americane prodotte durante la guerra e nel periodo immediatamente successivo (*Intolleranza, I dieci comandamenti*) non erano neppur esse esenti da tale difetto d'imitazione. Questi film interessano per il contrasto evidente tra la costruzione dei campi lunghi e dei mezzi campi lunghi da una parte, e i primi piani dall'altra.

I caratteri relativamente statici delle riprese dei campi lunghi e dei mezzi campi lunghi rese possibile applicare a questi la composizione centrale, simmetrica dei quadri del Rinascimento, assieme alla loro monumentalità trasferita fedelmente nell'inquadratura. Simili inquadrature erano considerate espressive se, con mezzi conematografici, giungevano a riprodurre soggetti conosciuti dell'arte pittorica; le loro « qualità artistiche » erano altresì valutate in diretta dipendenza dell'approssimazione raggiunta dall'operatore nella copia degli originali. La situazione cambiava quando trattavasi di riprendere campi più vicini e primi piani, ove una copia nel senso stretto del termine era impossibile a cagione della natura dinamica dei soggetti. Queste riprese interrompevano e distruggevano l'illusione di « perfezione artistica » del film nel suo insieme, giacchè differivano nettamente dalla stilizzazione pittorica dei campi lunghi. Mentre nei campi lunghi l'operatore poteva ancora riprodurre esattamente lo schema di composizione dell'originale, anche a cogliere solo approssimativamente le principali caratteristiche della distribuzione delle masse e dell'illuminazione, col passaggio a composizioni di gruppi dinamici e primi piani gli toccava trattare il soggetto in modo indipendente, rivelando subito l'assenza di un'unità di composizione fra le varie riprese. Questo spiega in parte lo sforzo sia del regista che dell'operatore per ottenere delle costruzioni di carattere generale e, per quanto possibile, statiche; ovverosia di conseguire delle forme che li mettessero in grado di conservare interamente il punto di vista della « riproduzione ».

Nei primi piani l'oggetto imitato era solo occasionalmente un prodotto della ritrattistica; ma anche ciò accadeva di rado (fig. 8).

Nel periodo d'origine del cinema la riduzione di lavori teatrali imponeva anche forme speciali di composizione dell'inquadratura. Il fatto che l'operatore rimanesse legato al carattere ed alle dimensioni del progetto della scena teatrale nel teatro di posa, non gli permetteva di scegliere una composizione fuori dei limiti indicati dallo scenografo che era passato al cinema dal teatro. In tali condizioni l'unica forma possibile di costruzione si dimostrò essere quella a carattere centrale, che corrisponde, per la sua simmetria, alla costruzione frontale del teatro. Una composizione di questo genere è prettamente caratteristica dell'arte pittorica del Rinascimento e così era più che naturale che l'operatore affermasse la sua « bravura artistica » imitando i capolavori classici del-

l'arte pittorica del Rinascimento. Riproduciamo alcuni fotogrammi da certi film cosiddetti storici di produzione tedesca. Questo tipo di composizione pseudo classico è comune nei film *I Nibelunghi, Metropoli* e in parecchie altre produzioni cinematografiche di imitazione teatrale. Metodi di questo genere sono evidenti in quasi tutti i film « d'opera » di Riccardo Oswald e nelle numerose produzioni drammatiche o di operette di registi europei ed americani. Nel suo ulteriore sviluppo tale atteggiamento portò allo stile cosiddetto dell'« esibizionismo scenico » del teatro di posa, prodotto dalla fusione eclettica di formule teatrali con elementi decorativi pittorici, il tutto caratteristico della cultura del comune operatore cinematografico « modello » d'Europa e d'America.

Un esempio curioso del trasferimento meccanico degli schemi di composizione pittorica nel cinema si trova pure negli ultimi film storici di produzione americana nei quali la somiglianza con l'originale della pittura viene sfruttata come pubblicità per « il livello artistico » del film. Riproduciamo l'incisione di Davis per la « Morte di Nelson » e la corrispondente inquadratura di un film americano sullo stesso soggetto. Come si può vedere da questo ravvicinamento, le caratteristiche superficiali della composizione sono riprodotte con ottimo risultato, sebbene la « storicità » e « il valore artistico » di riprese di questo genere, nel loro insieme, siano assai problematici (figg. 10, 11).

Finora abbiamo parlato delle forme preliminari di imitazione pittorica basate sul trasferimento meccanico al cinema degli schemi di composizione di alcune opere pittoriche. Le ricerche indipendenti dell'operatore intese alla formazione di un suo esclusivo stile di rappresentazione non cominciarono nè qui, nè nel teatro di posa, ma nella sfera della fotografia in esterno.

I panorami paesistici, l'inquadratura « di paesaggio » dei vecchi film francesi e italiani, furono il campo delle prime ricerche indipendenti dell'operatore cinematografico. In quasi tutti i film di vecchio tipo le riprese di paesaggi non sono caratterizzate dallo stile generale della fotografia cosidetta di « fedele riproduzione », in quanto non erano il risultato di una semplice riproduzione tecnica, ma di determinati indirizzi creativi. Tali inquadrature venivano spesso incluse nel film quale elemento pittorico a se stante, alle volte senza alcuna relazione con la costruzione generale del film, e solo offerte allo spettatore come una specie di « pungolo emotivo ». È curioso notare che perfino in film dei nostri giorni inquadrature di questo genere conservano il loro significato

indipendente. Sono inserite in virtù di un lontanissimo rapporto con la vicenda, che serve quasi da giustificazione, e non di rado col solo intento di provocare delle esclamazioni ammirative da parte degli spettatori; dopo di che l'attenzione di questi è nuovamente richiamata all'azione principale. La ripresa di paesaggi, eseguita indipendentemente dal resto, indicò la via aperta ai nuovi mezzi tecnici. Invece dell'obbiettivo anastigmatico con nitidezza d'immagine, venne in uso l'obbiettivo a effetto morbido, si introdussero nel sistema della ripresa ottica dei diffusori, e si cominciarono ad impiegare parecchi altri accessori ottici. L'operatore ebbe modo di interessarsi seriamente ai problemi dell'illuminazione, riconosciuti, ormai, come elemento essenziale della composizione; e da qui un nuovo interesse all'arte della pittura, soprattutto a quella impressionistica.

I film degli anni 1918-20 rivelano chiaramente questo caratteristico distacco dal nitido trattamento ottico del soggetto e lo sforzo di rendere l'essenza dell'inquadratura attraverso un'impressione momentanea, casuale e non ripetibile, manifestata con i più delicati passaggi da effetti di luce forte e tenui semi-ombre, della luce solare ad una vaga forma. A questo proposito alcune prime opere dei migliori fra gli operatori tedeschi, come Guido Seeber, Carlo Hoffman, Gunther Krampf e Wagner, sono di notevole interesse.

Se adottiamo il punto di vista di una ricerca puramente formale, allora è chiaro che non è difficile stabilire il rapporto e la successione tra i vari metodi di scuole pittoriche e i metodi analoghi di costruzione della inquadratura nella cinematografia artistica.

La storia dello sviluppo nell'arte dell'operatore rivela un movimento parallelo di due elementi espressivi, l'evoluzione dei quali portò il cinema a due distinte forme per l'elaborazione ottica della ripresa.

La ripresa ottica nitida e precisa, che possiamo chiamare trattamento lineare o grafico della ripresa, è caratterizzata dal prevalere nell'immagine ottica di un contorno chiaro e nitidamente definito. L'illuminazione si costruisce di solito su di una ristretta scala tonale con toni intensamente saturi di bianco e nero. I semitoni nelle loro aeree tinte pittoriche e nelle loro innumerevoli gradazioni non hanno parte decisiva.

La ripresa ottica per sfumato, al contrario, si distingue per un tenue, fluido contorno e per una tendenza verso i semitoni, che servono come mezzo principale di costruzione dell'immagine. Mentre nel primo caso ci preoccupiamo del movimento delle linee, come oggetto princi-

pale della percezione dello spettatore, nella ripresa ottica per sfumato prevale la massa tonale, l'effetto di luce, percepito in forma più generale che non come contorno puramente lineare.

Questa seconda forma di ripresa non è di rado detta « trattamento pittorico » a cagione della sua somiglianza, superficiale, con certe tendenze della pittura.

Ma di per sè la presenza di luce ed ombra, la sostituzione di un contorno nitido con una macchia tonale, o la sfumatura generale del profilo ottico dell'immagine sono ben lontani dallo stabilire un particolare stile nell'arte dell'operatore. Metodi vari e molteplici danno origine a uno stile indipendente e costituiscono un sistema integrale tutte le volte che i principî della composizione si adeguano alla funzionalità della ripresa, tutte le volte che ciascun metodo formale e tecnico viene riconosciuto come idoneo per la rappresentazione di una certa ideologia, e, finalmente, tutte le volte che c'è uno sviluppo logico continuo e un passaggio della composizione generale del film a quella delle singole inquadrature. I metodi formali di « graficità » e di « pittoricità » sono indizio di stile solo quando esprimono un carattere peculiare e distinto nella percezione del mondo, quando sono, cioè, il prodotto di una determinata concezione emotiva ed intellettuale della vita. Soltanto in queste condizioni si ha un'organica produzione artistica con mezzi di espressione organizzati in unità attraverso uno stile determinato.

Un certo numero di film francesi mostrano chiaramente fonti impressionistiche nell'indirizzo creativo dell'operatore. Le belle riprese di paesaggi nei film di René Clair offrono esempi del trasferimento al cinema dello stile di artisti impressionistici, con una percezione ed elaborazione della natura improntate al medesimo stile.

Il tentativo di costruire la ripresa sui più delicati passaggi da macchie di luce a lievi semi-ombre, e su uno sprezzo assoluto per gli aspetti lineari dell'oggetto, la caccia ai bagliori, alle forme alle prospettive aeree e il riprendere gli oggetti fuori fuoco, sono tutti elementi caratteristici di questa tendenza nel lavoro dell'operatore secondo i dettami della scuola impressionistica. Ma l'impressionismo nel cinema è sempre il risultato di imitazione diretta, o nasce qualche volta come espressione di un preciso indirizzo creativo? Ecco una domanda a cui non si può rispondere con una semplice analisi dei soli elementi di forma di un film. Ogni prodotto artistico, compreso quello cinematografico, rivela sempre lo spirito e le tendenze dell'uomo che lo crea. Di conse-

guenza, l'impressionismo può, è vero, comparire di tanto in tanto nel cinema come fenomeno indipendente, distintamente, cioè, da una deliberata imitazione dell'arte pittorica, ma in forza di una logica corrispondenza, si può tuttavia ritenere che anche in tal caso gl'influssi della pittura hanno avuto la loro parte.

Secondo noi le ricerche impressionistiche isolate che nascono dal momentaneo interesse dell'operatore per l'arte impressionista da una parte e da un crescente interesse per i problemi dell'illuminazione dall'altra, non sono una giustificazione sufficiente perchè si possa parlare di un indirizzo stilistico chiaramente espresso.

Queste tendenze isolate hanno certo arricchito l'arte dell'operatore di parecchi nuovi mezzi tecnici, specialmente con l'applicazione degli obbiettivi flou e dell'illuminazione morbida, ma in forma stabile e duratura l'impressionismo non è mai esistito nel cinema come indirizzo creativo. La comparsa della luce ad effetto, della illuminazione alla « Rembrandt » si possono attribuire in gran parte alle stesse tendenze imitative che indussero l'operatore a introdurre nel cinema composizioni simili a quelle delle opere della pittura rinascimentale.

L'unica differenza è che in questo caso il riferimento alla pittura impressionistica non fu limitato solo ad un'adozione di sistemi di composizione simili, ma anche ad uno studio delle caratteristiche dell'illuminazione.

Mentre, in genere, le tendenze impressionistiche, che si svilupparono come risultato di influenze puramente imitative, consistono soprattutto di una ricerca dei nuovi metodi di illuminazione, il manifestarsi di tali tendenze nel lavoro di alcuni operatori va attribuito a motivi piuttosto diversi.

Non potendo entrare in un'analisi ideologica dell'espressionismo e delle sue origini sociali dobbiamo limitarci a riassumere le tendenze creative e a formularne l'essenza.

« Non ci fu mai un'epoca scossa da tal terrore, da tale paura mortale » dice Hermann Bahr. « Il mondo non fu mai così mortalmente morto, nè l'uomo si sentì così piccolo, e così timido. Non mai fu così lontana la gioia e così assente la libertà. Il bisogno alza la sua voce, l'uomo fa appello all'anima sua, il tempo diventa un grido di necessità. E l'arte aggiunge il proprio grido alle tenebre, chiede soccorso, chiama l'anima sua: codesto è espressionismo ».

L'influenza dell'espressionismo nel cinema in genere ed in quello tedesco in particolare, fu così evidente che non ha bisogno di speciale dimostrazione. Studieremo perciò soltanto alcuni influssi espressionistici che ci interessano per una ricerca degli elementi rappresentativi dei film.

Occorre notare che questi influssi si manifestarono assai tardi nel lavoro dell'operatore. Nell'eseguire infatti le indicazioni del regista, l'operatore non trova mai subito i corrispondenti metodi formali ed i mezzi tecnici adatti. Questo spiega perchè i primi film di tendenza espressionistica non ebbero immediatamente quei caratteri che potevano farli considerare come il prodotto di un impressionismo esclusivamente cinematografico.

Si suole considerare il ben noto film *Il gabinetto del Dott. Caligari*, regista Robert Wiene, quale esempio tipico di tale tendenza nella produzione filmistica. Ma in questa opera l'espressionismo fu applicato principalmente nella costruzione delle scene, nei costumi e nelle trovate di regìa, e non (se si eccettua l'illuminazione) in ciò che riguarda le applicazioni specifiche dell'arte dell'operatore, anche questa volta esclusivamente realistica. È nostra opinione che si possano trovare tendenze espressionistiche nel lavoro dell'operatore più che in tale film, in alcune forme di composizione e sistemi di ripresa di opere più recenti non considerate generalmente come espressionistiche.

Elementi di natura espressionistica è dato rinvenire in molti film tedeschi degli anni 1920 e '23. Interessano soprattutto le opere *Nosferatu, Destino, Raskolnikov* e quella di Pabst-Seeber *Segreti dell'anima*, in cui si tenta di introdurre sullo schermo il metodo psicanalitico freudiano.

La luce proveniente da « sorgente innaturale », l'asimmetria di composizione, le fotografie estremamente fuori fuoco, i primi piani iperbolici presi con mascherino astratto e simbolico a dare nuova forma ai margini dell'inquadratura, la forte intensità dell'immagine visiva che comporta una deliberata modificazione delle realtà, sono tutte ovvie caratteristiche di questo indirizzo sull'arte dell'operatore. Nell'espressionismo non si ha un trattamento passivo dell'oggetto a mezzo di chiaroscuro con lo scopo di ottenere la più grande approssimazione al vero, ma una modificazione dell'immagine visiva in modo da subordinare la realtà alle intuizioni della mente creativa.

In *Nosferatu* (regista Murnau) l'operatore Wagner riprese un nudo muro di mattoni, mezzo rovinato, con ombre nitide e profonde. Salendo su per il muro le ombre tetre e chiaramente profilate con il loro forte contrasto tonale, la struttura in nitidi rilievi, tutto conduceva ad una percezione mistica ed irreale dell'oggetto secondo il carattere di questo film di « terrore e di delirio ». In certi punti Wagner si serve nel film di pellicola negativa invece che positiva. La sequenza, in cui il Conte vampiro passa nella sua carrozza ha veramente qualcosa di terribile, poichè l'immagine negativa crea un effetto completamente deforme, quasi privo di qualunque riferimento con la realtà.

Riproduciamo alcune inquadrature (figg. 12, 13) e alcuni bozzetti di composizione (figg. 14, 15) del film *Il gabinetto del Dott. Caligari.* Assai caratteristici sono i bozzetti per l'illuminazione; in certe inquadrature l'illuminazione ha un carattere mistico. La prospettiva spezzata, non naturale, la distribuzione delle macchie di luce senza alcuna ragione logica, la faccia dell'attore (il succube Cesare) illuminata come morta maschera di gesso, sono tutti riflessi di tendenze espressionistiche nell'arte dell'operatore.

Dobbiamo considerare ancor più particolarmente l'opera di Guido Seeber, poichè i suoi film mostrano in maniera chiara gli influssi pittorici e soprattutto espressionistici di questi ultimi anni.

I trent'anno di pratica cinematografica di Guido Seeber, il più vecchio operatore del cinema tedesco, abbracciano quasi tutte le fasi dello sviluppo del cinema.

Cercando di risolvere principalmente i problemi tecnici, il Seeber non ha soltanto creato la tecnica del trucco nella sua forma moderna, ma indicato anche i modi per usarne con intento creativo. Eppure la sua opera non è una semplice dimostrazione delle possibilità tecniche del cinema. Nei suoi film scorgiamo a quale alto grado di perfezione può giungere la fotografia d'arte.

Sfortunatamente, a causa delle condizioni del cinema, questi risultati non furono mai oltrepassati dal Seeber, giacchè egli non potè mai conseguire con i registi, con cui lavorava, unità di intenti creativi.

L'unica eccezione a tale stato di cose è forse il film *La via senza gioia* al quale Pabst e Seeber lavorarono egualmente da creatori. Ma anche in questa opera l'isolamento dell'operatore è evidente: è chiaro che nella scelta dei mezzi di espressione egli non vede sempre con lo stesso occhio del regista.

La ripresa del Seeber, considerata fuori dal contesto di montaggio, è sempre impeccabile per quanto riguarda la composizione delle forme. Si resta colpiti dalla sua perfezione, dalla dolcezza e plasticità dell'illuminazione, dal nitido contorno e dall'inimitabile struttura. Anche dove sembra divagare in una ricerca espressionistica egli rimane fedele alle migliori tradizioni formali della fotografia d'arte tedesca. Eppure nei riguardi dell'espressione la sua perfetta capacità di mestiere non corrisponde sempre ad una raggiunta funzionalità della ripresa, nel senso di realizzarne cinematograficamente il contenuto; così non di rado l'opera di Seeber è pervasa da effetti superficiali, astratti, vistosi. Questo si scopre in special modo nel film *Segreti dell'anima* nel quale egli fa mostra di una tecnica sottile di esposizione multipla. Proprio in questo esempio, dove parrebbero esserci vaste possibilità per l'operatore di assolvere il suo compito in aderenza alle esigenze intrinseche del contenuto, la mancanza di unità negli indirizzi creativi di Pabst e Seeber ha per risultato che il talento dell'operatore assuma il carattere di un elemento a se stante. Si ha così un sovraccarico di effetti pittorici decorativi, la cui rappresentazione è spesso contraria alla espressività della ripresa come unità di montaggio.

L'influsso creativo di elementi espressionistici nell'opera di operatori come Seeber, Hoffman e Wagner non può spiegarsi solo come imitazione superficiale della relativa arte pittorica o come dovuta ad esclusiva influenza del regista. Sebbene le tendenze espressionistiche nell'arte dell'operatore assumano spesso i caratteri di un manierismo superficiale, basta studiare attentamente la forma conferita ad un film come *Segreti dell'anima* per notare i segni di un metodo definito, organicamente legato allo spirito dell'operatore ed espressivo della sua ideologia. Nelle opere del Seeber esistono delle inquadrature trattate, quanto alla composizione, in modo da fornire l'accenno, l'indicazione di un evento che accade oltre i margini dell'inquadratura stessa e che, per tale manifesta allusione, ne accresce il misticismo. Un'ombra o un riflesso che passa sulla tetra e rotta rampata di una scala buia, una mano mostruosamente ingrandita, una faccia che s'ingrandisce a dismisura in un campo non naturale, in una distorsione penosa sottolineata dalla composizione studiatamente dura e dall'illuminazione per contrasti, sono tutti sistemi che hanno per meta di simbolizzare uno « stato d'animo », in questo caso la patologia di una psiche pervertita.

Per Seeber come per certi altri operatori, la forma dell'inquadratura non è subordinata al contenuto in aderenza alla realtà, ciò che effettivamente potrebbe vedersi, ma a qualche idea astratta simbolicamente rivelata dalla modificazione dell'immagine visiva, e dalla distorsione ottica dell'oggetto ripreso. L'adesione di tali caratteri non può essere attribuita solo alla volontà esclusiva del regista; e siamo costretti quindi a ritenere che lo stesso operatore possieda quell'identico modo di sentire, al quale in pittura e in letteratura si dà il nome di espressionismo.

L'espressionismo, che raggiunse il massimo del suo sviluppo durante gli anni dell'espansione tedesca, ha senza dubbio avuto una profonda influenza sullo sviluppo dell'arte cinematografica. Nonostante la decadenza e la dannosa qualità del suo indirizzo creativo, esso ha avuto importanza precisa e positiva nell'arte dell'operatore, anche se puramente formale. Ne ha arricchito la tecnica con certi nuovi mezzi che allargarono l'ambito delle possibilità espressive del cinema. La lente deformante, i nuovi metodi di illuminazione, innumerevoli sistemi di riprese « trucco » sono tutte applicazioni dovute in maggioranza alla necessità di raggiungere gli scopi creativi, insolitamente complessi, imposti dall'espressionismo, compiti che esigevano la migliore capacità artistica e la più gran forza di rappresentazione.

Fra i fattori formali negativi dell'espressionismo il primo ed il maggiore è senza dubbio l'illogicità della composizone, in aderenza ai dettami stilistici del montaggio dei film espressionistici. Ignorando deliberatamente le leggi della logica e della psicologia essi dettero luogo infatti a delle forme speciali di montaggio in cui ogni composizione unitaria veniva violata o era addirittura assente.

Lo sforzo, proprio dell'espressionismo, di ottenere una dinamicità più intensa ebbe, in vero, importanza positiva, poichè liberò il cinema dall'uso di inquadrature statiche adoperate sopratutto nel periodo precedente d'imitazione teatrale. D'altra parte, però, la disintegrazione del montaggio, i passaggi inaspettati, l'illogicità generale della narrazione sorsero pure come risultato di questo sforzo per ottenere il massimo dinamismo e tutto ciò conduce, in gran parte, al caos della composizione. Era difficile trovare dei motivi di guida per costruire la composizione nelle riprese espressionistiche.

Dopo il 1924 l'arte in genere e quella cinematografica in ispecie, si allontanò dall'espressionismo, ma sebbene si volgesse parzialmente verso nuove forme e tornasse a quelle vecchie, le caratteristiche super-

ficiali dell'espressionismo nell'arte dell'operatore si sono conservate fino ad oggi.

Troviamo come tendenza « finale » una originale combinazione di elementi espressionistici ed una maniera impressionistica di trattare la ripresa nei film dell'operatore francese Maté.

Il Maté, che si è reso celebre per i suoi lavori con il regista Dreyer, e specialmente per i film *La passione di Giovanna d'Arco*, *Il vampiro* e *La straordinaria avventura di David Grey*, ha delle composizioni caratteristicamente instabili, sbilanciate, che manifestano uno sforzo soggettivo di dare alla ripresa un'unica, non ripetibile impressione dell'oggetto. Le caratteristiche specifiche dell'opera più tarda del Maté, specialmente nel film *La passione di Giovanna d'Arco* sono l'eliminazione della profondità della ripresa per mezzo del « lavaggio » (mettendola, cioè, completamente fuori fuoco), i campi medi e i primi piani ripresi su un cielo completamente bianco.

Tutte le riprese di *La passione di Giovanna d'Arco* fatte con forte scorcio e con massimo riguardo alla prospettiva aerea, denotano il soggettivismo dell'operatore e la esclusione di ogni elemento di generalizzazione.

Dovremmo anche notare l'influenza degli artisti « astratti » sullo sviluppo dell'arte dell'operatore. Fra di essi possiamo ricordare l'opera dell'artista scandinavo Viking Eggeling e il suo film *Ritmi di luce*, quella del gruppo francese dell'« Avant-garde » e i primi film di Walter Ruttman. Ma poichè in queste opere è impossibile, anche ai fini di una discussione, separare il lavoro dell'operatore da quello dello scenografo, non ce ne occuperemo in questo capitolo.

3. Il cinema e l'arte della pittura

Le influenze della pittura sul cinema vengono comunemente spiegate con riferimento alla somiglianza superficiale dei mezzi di rappresentazione della fotografia e dell'arte pittorica. Forse questa spiegazione è in parte corretta, ma non risolve il problema fondamentale. Come avviene che nella costruzione artistica dell'inquadratura il cinema, la più giovane e la più aggiornata delle arti, ha per parecchi anni seguito la via dell'imitazione meccanica della pittura e non quella di uno studio approfondito e di una trasformazione dell'esperienza di

quest'ultima arte, con l'ausilio delle qualità specifiche del metodo cinematografico di rappresentazione? Evidentemente una spiegazione esauriente non va ricercata nella tecnica della rappresentazione, ma nelle peculiarità dello sviluppo del cinema, di cui abbiamo già parlato e che lo hanno, in così gran parte, sottoposto alle leggi del teatro.

Dobbiamo dichiarare apertamente che nel discutere le relazioni reciproche tra il cinema e la pittura non accettiamo affatto come corretta l'opinione di quei teorici che si sforzano di determinare i caratteri specifici dell'espressione cinematografica escludendo ogni successione e rapporto con le altre arti figurative. La pittura ha senza dubbio avuto parte considerevole nel processo di trasformazione del cinema in arte e tale fatto è fuori questione come lo è anche l'influsso del teatro e della letteratura sullo sviluppo delle forme cinematografiche.

Naturalmente, il vero problema non è questo. Noi riteniamo assai più importante stabilire i cambiamenti a cui vengono sottoposte nel cinema le leggi della pittura, per determinare così quali di quelle leggi abbiano perduto la loro importanza e quali, invece, abbiano avuto ulteriore sviluppo.

Il cinema e la pittura presentano dei rapporti in quanto ambedue arti figurative. Un prodotto dell'arte pittorica è prima di tutto una rappresentazione, costruita su leggi precise di composizione.

Ma tale non è in sostanza anche la ripresa cinematografica soggetta pur essa a quelle leggi medesime, e non è invece il dinamismo del cinema puramente illusorio?

Codesta è la conclusione a cui dobbiamo venire se prendiamo per base non l'inquadratura, unità di montaggio del film, ma il fotogramma, che ne è l'elemento statico. Nel giungere a una tale conclusione non si tien conto di quella che è la qualità peculiare del processo cinematografico, la caratteristica principale che contraddistingue il cinema da tutte le altre forme di arte figurativa, e ciò a motivo di un falso postulato. Ci proveremo a ritrovare l'anello perduto della catena.

Come si ottiene nella pittura un'immagine artistica?

Nel costruire il suo quadro l'artista sintetizza un certo numero di idee che la sua mente ha concepito sotto l'influenza di vari fatti e fenomeni da lui osservati nella realtà di tutti i giorni. Nel processo di riduzione di queste idee generali a forma concreta egli arriva a questa o a quella forma di costruzione figurativa che esprime non soltanto il rapporto soggettivo dell'artista con il quadro concretizzato, ma l'influenza

dell'epoca con i suoi indirizzi ideologici. Il prodotto finito dell'arte della pittura è un riflesso dell'epoca nella misura che esprime la visione dell'artista che l'ha creata.

L'immagine pittorica non è mai assolutamente identica all'oggetto della realtà. Il prodotto artistico, infatti, non consiste nel fissare l'immagine di un oggetto ma deriva invece dall'insieme di varie idee relative all'oggetto, creativamente elaborate in unità. Si prenda, come esempio, l'opera di Daumier, il cui contenuto sociale si rivela in quadri estremamente laconici ed espressivi. Il Daumier non può essere considerato semplice caricaturista. Egli non « deforma » la realtà, ma ne esprime la varietà nell'unità di costruzione della composizione. Eppure un disegno di Daumier non è un riflesso assolutamente esatto della realtà. Le sue composizioni sono una sintesi di molti fenomeni, di molte tendenze dinamiche, organicamente manifestate e generalizzate in una immagine statica.

Che differenza c'è dunque nel processo della costruzione cinematografica?

Un prodotto pittorico è essenzialmente una cosa in sè finita che possiede un'intrinseca completezza ed esprime interamente l'idea concepita dall'autore.

Ma l'inquadratura cinematografica, non è che un elemento, una singola unità di una produzione artistica. Una inquadratura isolata non ci dà l'opera completa ma ne fissa soltanto alcuni singoli momenti. L'opera nella sua forma completa nasce nel momento in cui si dà inizio alla raccolta delle riprese in base ai reciproci rapporti di montaggio.

Le peculiarità psicologiche della nostra percezione — ciò che spesso chiamiamo « memoria visiva » — ci permettono di considerare il processo dinamico del cinema come azione che abbia veramente luogo. Di conseguenza, nel cinema non è già il dinamismo illusorio, ma lo è invece il fotogramma statico che esiste soltanto ai fini di un'analisi astratta.

L'arte pittorica, la cui composizione viene ridotta all'immobilità di una rappresentazione statica, è limitata dai mezzi di rappresentazione a sua disposizione e rimane solo un'arte spaziale, priva di ogni qualità temporale. Guglielmo Hogarth nella sua « Analisi della bellezza » ha accennato alla natura limitata dei mezzi di rappresentazione dell'arte pittorica per la riproduzione dei processi dinamici.

« La più bella rappresentazione in un quadro, anche della danza più elegante, in quanto ogni personaggio è piuttosto un'azione in tronco che un atteggiamento, deve di necessità essere sempre innaturale e ridicola ».

L'arte pittorica lavora quasi esclusivamente con elementi spaziali. Il suo tempo è sempre stretto e non soltanto straordinaraimente ristretto, ma espresso, in sostanza attraverso i caratteri spaziali visivi. (Varie allocazioni di primo piano, e così via). Per tale ragione l'arte pittorica non può direttamente comunicare il movimento e, pertanto, neppure l'azione. Essa può solo rappresentare un momento del movimento, o comunicare un senso di movimento per mezzo dell'intrinseco dinamismo delle forme, delle linee, del colore, della composizione e così via. L'arte pittorica non può che evocare in noi l'idea dell'azione e dell'incidente e tale idea sarà tanto più chiara se l'artista sa cogliere il momento più caratteristico.

Nel cinema, invece, esiste l'elemento temporale, è presente il fattore tempo e così è possibile rappresentare, non soltanto una situazione, ma anche la sua azione. Per di più, non si tratta di azione descritta, come in letteratura, ma proprio visivamente rappresentata.

Questo, tuttavia, non distingue il cinema dal teatro, dove pure si ha un'azione reale, cioè in uno spazio reale. La differenza consiste nel fatto che in teatro vien resa la vera azione da gente viva in uno spazio tridimensionale relativamente vero; mentre nel cinema quell'azione è rappresentata e costruita per analogia con le arti della pittura, come abbiamo dimostrato trattando della composizione dell'inquadratura. Il fotogramma isolato è certo un quadro statico, ma portato in movimento sullo schermo (dove, cioè, comincia di fatto la percezione del film) non è più tale, ma elemento dell'azione. Il cinema è un'arte nuova, con sistemi di rappresentazione nuovi qualitativamente distinti, pur avendo relazioni con i sistemi di altre arti. Soltanto se si tiene conto di questo, è possibile giungere ad un'esatta comprensione del rapporto tra l'elemento statico e dinamico del cinema.

Il dinamismo cinematografico si manifesta in due forme. La prima è data dal montaggio che, tuttavia, non può considerarsi come specifico soltanto dell'arte cinematografica. Se si realizza un film montato esclusivamente con fotogrammi statici, non si può stabilire una differenza di principio tra tale film e ciò che risulta dal montaggio in sequenza di una serie di quadri; così, se si immagina un « montaggio di fotografie

FIG. 10: *Fotogramma del film « La divina lady »*

FIG. 11: *Una stampa servita di modello per l'inquadratura della fig. 10*

Tav. VI
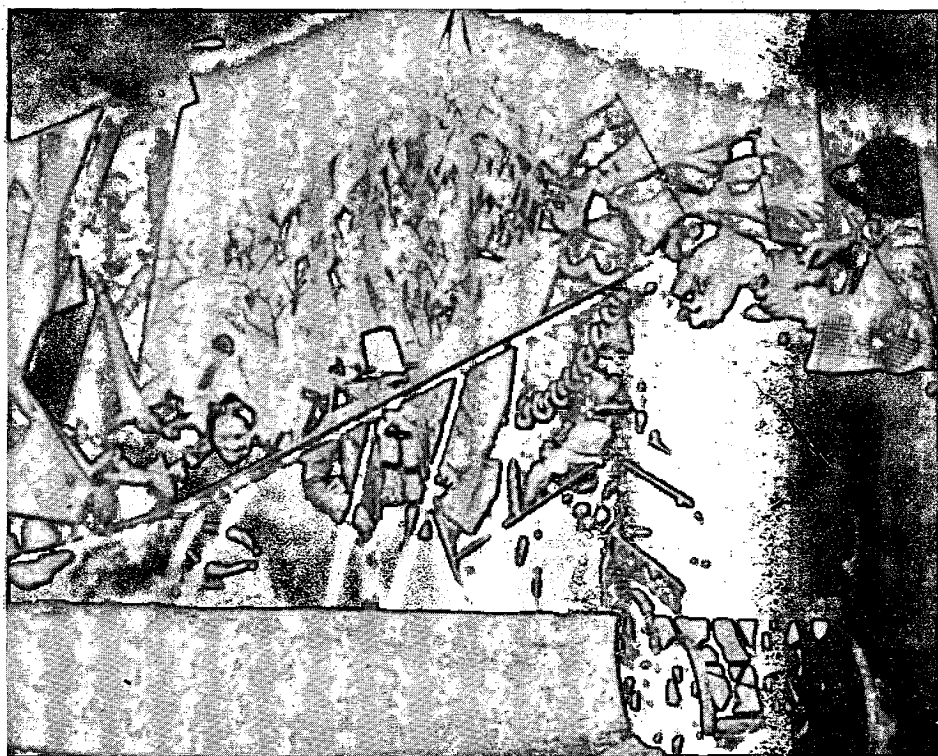
Fig. 13: « *Il gabinetto del dottor Caligari* »
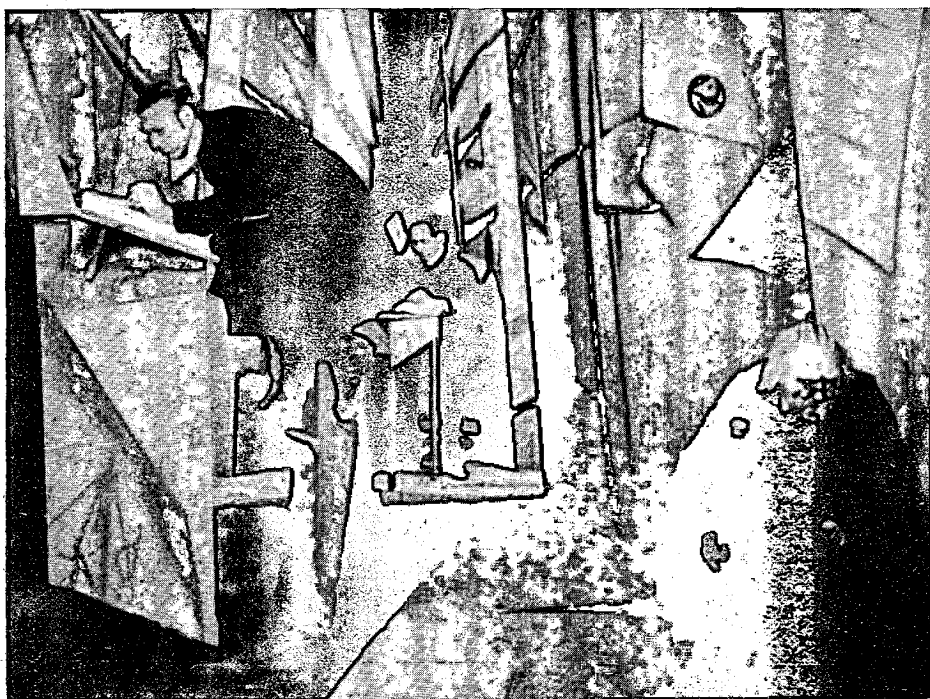
Fig. 12: « *Il gabinetto del dottor Caligari* »

FIG. 14: *Schizzo preparatorio per l'illuminazione di una scena del «Gabinetto del dottor Caligari»*

FIG. 15: *Schizzo preparatorio per la truccatura del medium Cesare, nel «Gabinetto del dottor Caligari»*
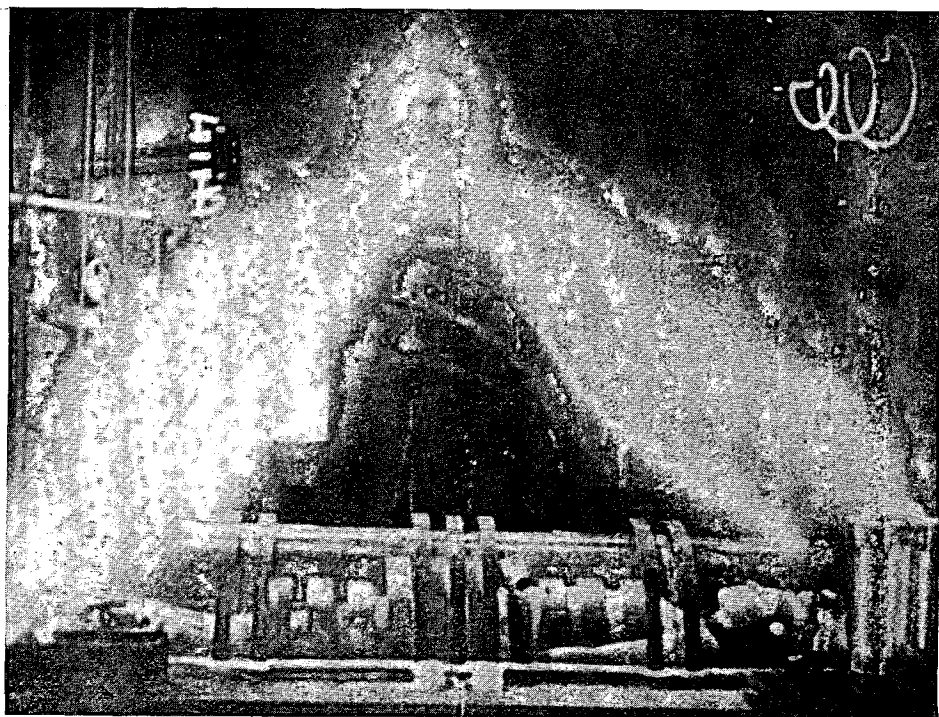
Fig. 16: « *Metropolis* »
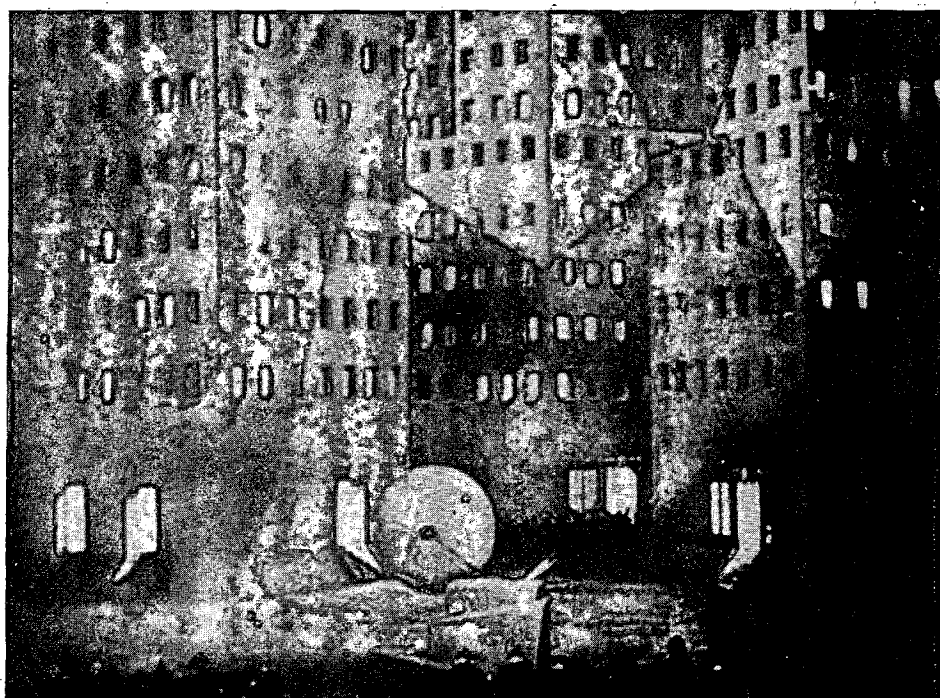
Fig. 17: « *Metropolis* »

Fig. 18: *Antiche rappresentazioni del galoppo*
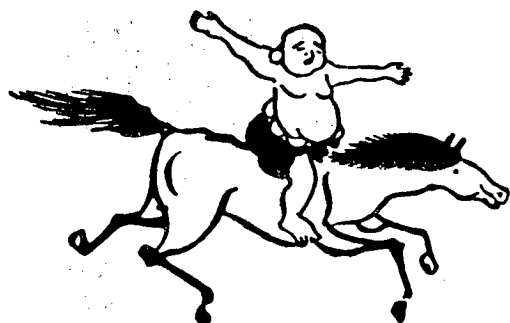
Fig. 19: *Disegno dell'artista giapponese Ogata Korin* (1700)

Fig. 20: *Riprese foto-grafiche del galoppo, di Muybridge*
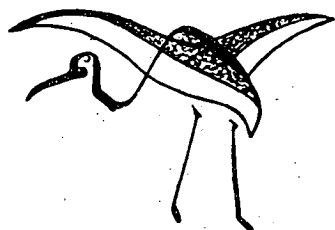
Fig. 21: *Disegno dell'artista giapponese Hokusai, eseguito al principio del XIX secolo*
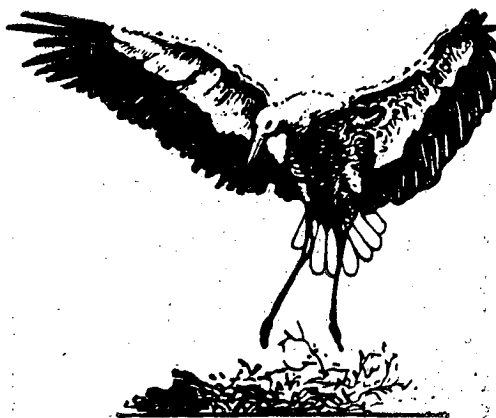
Fig. 22: *Fotografia di Ottomar Anschütz, eseguita nel 1848*

statiche » e poi si guarda un film che consista nella successione di alcune immagini ferme, si ottiene un risultato assolutamente identico nei suoi elementi essenziali, ed il cinema sarà caratterizzato solo dall'avere a disposizione alcuni mezzi tecnici specifici di rappresentazione.

La seconda forma risulta dal dinamismo intrinseco dell'inquadratura il quale permette al cinema di riprodurre qualsiasi processo dinamico nel suo vero divenire, senza perciò ridurlo ad una rappresentazione statica. Qui si perde in gran parte l'affinità con l'arte della pittura ed è questa forma, in unione col dinamismo del montaggio, che offre le caratteristiche predominanti del cinema. Nei primi anni del cinema la mancanza di una teoria del montaggio implicava non di rado un abuso del dinamismo interno della ripresa. Ma più tardi, con lo sviluppo del montaggio e non senza l'influenza delle arti pittoriche, si formò una seconda tendenza intesa ad escludere il dinamismo entro l'inquadratura e a sostituirlo con una costruzione di montaggio a sè stante, in cui la ripresa disimpegnava soltanto la funzione di fotografia basilare non dinamica del film.

Naturalmente, nè l'una nè l'altra forma esauriscono i metodi di costruzione espressiva del cinema, il quale fonda invece le sue caratteristiche essenziali sull'interdipendenza delle inquadrature, sulla consonanza del ritmo di montaggio con quello dell'azione entro il fotogramma e facendo uso in casi particolari anche di passaggi completamente statici.

Il cinema può giungere a una composizione dinamica nella sua interezza, senza ricorrere ad alcuna interruzione forzata o ad una riduzione a forma statica. Esso può e dovrebbe rivelare il contenuto della ripresa coi mezzi di espressione che gli sono organicamente peculiari e non servendosi meccanicamente di metodi superficiali di rappresentazione tolti alle arti della pittura. Mentre nei primi tempi del cinema le sue possibilità di espressione ebbero origine e si svilupparono sulla esperienza delle arti pittoriche, si può ora segnalare l'influenza inversa, del cinema cioè sulle altre arti figurative. Ma pur in tempi abbastanza remoti si riscontrarono esempi interessantissimi di influenza della fotografia o della cinematografia sulla pittura.

I sistemi di rappresentazione figurativa da parte dell'uomo, i metodi cioè, di rappresentazione della realtà circostante, non sono un'entità assolutamente fissa: essi cambiano e si evolvono. Per esempio, la prospettiva lineare nella pittura non è sempre esistita, nè dappertutto:

vi sono delle epoche intere nello sviluppo culturale dei vari popoli in cui la prospettiva lineare come forma di rappresentazione è trascurata.

E noi pure siamo tutt'altro che privi di alcune abitudini e costruzioni dalle quali derivano certe forme di rappresentazione visiva molto comuni. Sotto l'influenza di queste abitudini siamo soliti percepire l'ambiente circostante e non di rado quelle nozioni degli oggetti che più sembrano corrispondere alla realtà, ne sono, invece, assai lontane. Si ha una curiosa conferma di questo nell'arte giapponese del disegno, la quale ha delle basi di composizione che per la mentalità europea sono da considerarsi, sotto molti aspetti, astratte.

Fino all'epoca della fotografia e, alle volte, ancora oggi, gli artisti europei hanno continuato a raffigurare un cavallo al galoppo con ambedue le zampe posteriori tese all'indietro e ambedue le zampe anteriori tese in avanti (fig. 18).

E noi, per la forza di una certa inerzia, non ci siamo mai accorti, che in disegni di questo genere si allontanavano dalla realtà. I giapponesi, invece, rappresentarono il galoppo del cavallo in modo assai diverso, e il nostro occhio, educato a un determinato abito di percezione, non può riconciliarsi con la composizione giapponese, che perciò, ci sembra astratta. Con l'invenzione della fotografia, quando Muybridge riuscì a fissare il galoppo di un cavallo in una serie di fotografie, prese in forma di sequenza in modo da cogliere le varie fasi del movimento, un semplice paragone tra una di esse (fig. 20) ed un disegno dell'artista giapponese Ogata Korin, fatto nel 1700 (fig. 19), portò a una scoperta davvero insospettata. Ne risultava che l'occhio dell'artista giapponese, libero dai feticci visivi di noi Europei, aveva saputo ritrarre l'animale in una posizione, in una fase del suo movimento che noi non abbiamo mai saputo isolare dal generale processo dinamico. L'arte giapponese del disegno, dunque, che consideravamo astratta nella sua composizione, riproduce, sotto molti aspetti, la realtà più fedelmente della pittura realistica europea. Alla stessa conclusione si arriva paragonando il disegno di una gru che sta per prendere il volo, fatto dall'artista giapponese Hokusai al principio del XIX secolo (fig. 21), con un'analoga fotografia di Ottomar Anschutz, presa nel 1894 (fig. 22).

La fotografia istantanea e, più tardi, il cinema hanno modificato la maniera in cui l'arte pittorica riproduce le varie fasi dei processi dinamici e questo perchè l'artista ha avuto a disposizione una nuova sor-

gente di percezione e di osservazione della realtà, più perfetta dell'occhio umano.

Nel 1821 Géricault disegnava ancora un cavallo al galoppo con le gambe allungate simmetricamente, le due anteriori in avanti e le posteriori all'indietro (« Corsa del Derby di Epsom »), ma nel 1880 Speyer nella sua « Fantasia marocchina » rappresentava dei cavalieri al galoppo con grande approssimazione alla realtà, certo sotto l'influsso della fotografia.

Allo stesso modo le peculiarità specifiche della prospettiva fotografica hanno anch'esse il loro riflesso nella pittura, nella caricatura e, in generale, nelle arti del disegno. Lo scorcio prospettico che si ottiene in fotografia riprendendo l'oggetto con un obbiettivo di corta lunghezza focale stimola l'imitazione nella pittura nella caricatura e, sopratutto, nel manifesto.

Anche le forme di arte fotografica, quali il montaggio fotografico, hanno un'influenza fondamentale sull'arte pittorica moderna (1).

Dal reciproco scambio di esperienze derivano le tendenze specifiche della cosidetta « fotografia pittorica » in cui è difficile separare gli elementi pittorici da quelli fotografici.

Il cinema ha arricchito le arti pittoriche soprattutto per quel che riguarda una maggiore varietà di nuovi punti di vista e per una nuova visione dell'oggetto. Lo scorcio cinematografico, espresso nella dinamica di una curva è divenuto ormai un pregio dell'arte pittorica moderna. Non di rado l'inquadratura cinematografica è direttamente imitata dall'artista del disegno. I quadri cinematografici sono spesso copiati e, perfino le peculiarità stilistiche del cinema, trovano spesso il loro riflesso nell'arte pittorica.

Così sotto vari aspetti il cinema e l'arte pittorica si completano a vicenda arricchendosi l'un l'altra. Lo studio e la conoscenza delle leggi dell'arte pittorica non sono soltanto necessari ma obbligatori per l'operatore. Egli deve conoscere i caratteri artistici della pittura, dell'architettura e della plastica, poichè soltanto in tali condizioni potrà consapevolmente far uso nella sua opera dell'esperienza accumulata dalle arti figurative di origine anteriore al cinema.

---

(1) È particolarmente interessante rintracciare l'influenza sull'arte occidentale moderna di artisti fotografi come Man Ray e Moholy-Nagy.

Ma in che forma può l'operatore togliere in prestito a far uso di tali esperienze?

È essenziale che non ci sia alcuna forma di copia meccanica, alcuna trasposizione meccanica nel cinema dei vari metodi di composizione dell'arte pittorica, proprio come nell'arte della pittura non si deve mai copiare direttamente dall'inquadratura cinematografica. Nell'adattare lo schema di composizione di qualsiasi opera pittorica nella costruzione della sua inquadratura, l'operatore deve per mezzo di analisi, astrarre e delucidare i principi di quello schema di composizione, la deve considerare non soltanto come metodo formale, ma come entità concettuale, come metodo di trattamento artistico dell'oggetto. Un paragone tra il compito funzionale della inquadratura col principio dello schema di composizione che si vuole imitare rivelerà subito fino a qual punto quello schema sia adatto ad esprimere quel compito funzionale ed emotivo. Anche nella ricerca dei metodi di illuminazione, l'operatore ha ragione di guardare all'esperienza della pittura, ma pure qui occorre avvicinarsi con spirito critico poichè qualsiasi metodo che si adotta deve possedere anche organici rapporti con il film considerato nel suo insieme. Soltanto ciò che deriva organicamente dal sistema di rappresentazione del film e non contraddice al suo stile generale, soltanto quei metodi per i quali v'è una giustificazione intrinseca possono essere impiegati. Se fatti da questo punto di vista, lo studio approfondito e l'imitazione critica dell'arte pittorica saranno convenienti, poichè quando si adotta un atteggiamento simile, l'antagonismo tra l'arte pittorica e il cinema è completamente eliminato.

Ma la copia meccanica delle opere pittoriche e dei metodi della relativa arte, conduce sempre a una « formulazione pittorica » superficiale ed esterna che toglie al film la sua espressività genuina e lo trasforma in « un sostituto delle arti figurative ».

5. Il ruolo dell'operatore nel moderno cinema

L'invenzione del film sonoro ha prodotto un mutamento decisivo tanto nell'industria cinematografica europea che in quella americana. Dal lato creativo, i primi film sonori furono disperatamente reazionari e segnarono un ritorno ai giorni peggiori di Pathè e di Gaumont. Canzoni umoristiche, duetti d'opera, dialoghi comici e danze, tali furono

gli argomenti dei primi film sonori. Nella sua fase iniziale il film sonoro abolì completamente l'intervento artistico dell'operatore, così come si era affermato durante il periodo precedente. Chiuso col regista in una cabina inaccessibile ai rumori, privo della possibilità di muovere la camera, privo perfino del diritto di controllo sul « si gira » (giacchè la camera era messa in moto da un motore) l'operatore rinunciò completamente, nel suo lavoro, ad ogni fattore artistico creativo. Infatti egli cedette il posto alla tecnica della radio e all'operatore del suono cui fu affidato tutto il processo della ripresa. Le attrattive del film sonoro fecero in principio credere a tutti che non ci fosse più alcun bisogno dell'operatore cinematografico. Le sue funzioni artistiche furono trasmesse al tecnico del suono e i risultati di questo atteggiamento nei riguardi della creazione di un'opera artistica si videro subito nella qualità della produzione. Sugli indirizzi creativi ebbe predominio una tecnica complicata e l'operatore fu costretto a ristudiarsi tutto dàccapo il processo della ripresa.

L'invenzione di una scatola antifonica che circondava completamente la camera fu una parziale liberazione per l'operatore, che di nuovo entrò nel teatro di posa con la sua macchina da presa e tentò, basandosi su una tecnica più complicata, di trovare nuove forme di costruzione della composizione per la ripresa del film sonoro.

Si avevano intanto cambiamenti fondamentali nel cinema europeo in seguito alla conquista del mercato cinematografico del vecchio mondo da parte del capitale americano. La cinematografia tedesca, che aveva già occupato il primo posto, dovette, dopo lotta ostinata, cedere a quella americana. Fin dalla comparsa sugli schermi europei del film *Intolerance* di Griffith, che per primo rivelò le possibilità del cinema, se munito di tutte le forze della tecnica, la Germania aveva fatto di tutto per conservare il monopolio dei paesi europei.

Come una specie di vendetta patriottica e commerciale verso le tendenze aggressive degli Americani, i tedeschi produssero il film *I Nibelunghi* che restaurò, per il momento, un certo equilibrio. Ma con *Ben Hur* e alcuni altri soggetti forti, l'America confermò finalmente la sua supremazia. Le spese sostenute nella produzione e nella pubblicità del film *Metropolis*, sul quale puntava la sua ultima carta, fiaccarono l'industria tedesca, che già si trovava dissanguata. *Metropolis* (figg. 16, 17) che secondo cifre ufficiali era costato più di sei milioni di marchi, finì per minare la solidità materiale dell'Ufa e gli americani,

con opportuni investimenti di capitali, si misero alla direzione del cinema tedesco.

Il risultato immediato del cambiamento nella direzione degli affari fu l'introduzione nel cinema europeo dei modelli della produzione americana. Si seguì allora il sistema di produrre film di medio livello, fatti nel più breve tempo possibile e con la minor spesa. In tali condizioni non poteva trovar più posto la magnifica abilità della scuola tedesca di operatori; quelli di alta cultura, come Guido Seeber, andarono a lavorare nelle piccole ditte cinematografiche ancora indipendenti per poter continuare la tradizione del cinema d'arte tedesco. Durante questo periodo non si può segnalare nessun fenomeno importante nella sfera del cinema europeo.

Eppure che cosa significano i cosidetti metodi « standard » dell'operatore americano, che hanno trovato vasta applicazione ben lontano dai confini del cinema d'America?

Ci serviamo di un rapporto di E. K. Tissé sul lavoro degli operatori americani, per definire tali metodi.

Il comune operatore americano è limitato nel suo lavoro dagli stretti confini dello « standard ». Oltre tali limiti egli non cerca nuove vie, non fa esperimenti, e come risultato di questo atteggiamento impiega soltanto quei metodi e quelle possibilità tecniche che danno sempre un unico e medesimo effetto certo e sicuro. Si vede di rado, per esempio, un operatore che lavori su esterni con denso filtro-luce. Così, pure, quando ricorre a diffusori e a obiettivi per ottenere uno sfumato, servendosi del ritocco ottico, egli cerca sempre di restare entro i confini della fotografia « normale ». Lo « standard » ha avuto applicazione così vasta che perfino nei riguardi dei primi piani e paesaggi si sono stabiliti dei « tipi » speciali di fotografia « artistica ».

Quanto ai metodi di organizzazione del lavoro dell'operatore, l'America ha il suo sistema, determinato dal carattere tipo della produzione. Il solito film « standard » è girato da parecchi operatori alla testa dei quali è il direttore del gruppo, l'operatore capo. Ogni fotografia a trucco è ripresa in uno speciale teatro di posa fornito di apparecchi speciali. Qualche volta si distingue tra operatori da interni e da esterni. Ci sono anche delle categorie più specializzate di operatori, come quelli che fanno solo primi piani, quelli che fotografano riprese notturne e così via.

Ora, se una differenziazione tra operatori, basata sulla loro specializzazione nelle varie forme della produzione cinematografica, è certo necessaria e preziosa tutte le volte che sia richiesta dalla natura specifica del lavoro, qualsiasi specializzazione per le varie forme di fotografia entro i limiti di un unico film, se imposta da sole considerazioni commerciali, è, secondo noi, un fenomeno negativo che toglie all'operatore la sua personalità di creatore e lo trasforma in un tecnico della fotografia meccanica. In una simile organizzazione del processo della ripresa l'integrità della produzione artistica viene messa in serio pericolo per quanto riguarda la ricerca degli elementi espressivi del film.

« Dal punto di vista di fattori tecnici — disse E. K. Tissé — il lavoro dell'operatore americano ha certo raggiunto un livello assai alto e, tanto dal lato dell'organizzazione che da quello della tecnica nell'elaborazione del materiale, dovrebbe essere studiato e adottato nel nostro cinema.

La situazione cambia quando si tratta dei metodi della ripresa. L'operatore americano non sfrutta la decima parte delle possibilità creative che egli ha a disposizione, data la tecnica di cui è padrone. Egli impiega ogni metodo tecnico, ogni risorsa ai soli fini di trucchi senza scopo, per creare effetti superficiali di riprese « sensazionali ». L'operatore americano non si propone il compito di rivelare l'argomento nell'unità di montaggio, di manifestarlo con l'aiuto di mezzi espressivi, col che intendiamo riferirci alla composizione dell'inquadratura, alla illuminazione, ecc. Per lui la inquadratura è fine a sè stessa, una costruzione pittorica che spesso è in netto antagonismo con il tema generale.

La standardizzazione dell'illuminazione generale, la sua riduzione a schemi bell'e preparati per le mattine di sole, per le sere, per i tramonti e così via, può forse essere considerata come espediente idoneo al cinema americano, ma i tentativi di standardizzare l'illuminazione creando determinati schemi per i campi lunghi, i mezzi campi lunghi e i primi piani, non dovrebbero certo essere bene accolti poichè hanno risultato d'introdurre nel lavoro dell'operatore artista il timbro di cosa stereotipata ».

Il regista G. V. Alexandrov nel suo articolo sull'organizzazione della produzione cinematografica americana parla pure di « metodi standardizzati » nel lavoro dell'operatore americano e di specializzazione strettamente tecnica.

« Per ogni film ripreso non si ha un solo operatore, ma parecchi, differenziati in base a una ristretta specializzazione. Così gli esterni sono fotografati da un operatore specializzato in essi, i trucchi da un altro, mentre le scene del teatro di posa sono riprese da uno specialista in fotografia con illuminazione artificiale.

Un tal sistema è adottato soprattutto per la produzione « standard » che comprende la massa della produzione. Certi registi come Chaplin, Griffith e Lubitsch lavorano fuori di questo sistema. Ma il sistema standardizzato prevale perfino nelle migliori società che producono da sei a sette film al mese. L'intera ripresa viene suddivisa in specialità separate, affinchè si possa lavorare simultaneamente in vari reparti dello stabilimento della produzione ».

Nella cinematografia americana, dunque, se si eccettuano alcuni casi isolati, l'operatore non interviene al processo creativo del film; egli non è che un esecutore passivo della volontà del regista. Una situazione simile prevale anche nella cinematografia europea d'oggi, sebbene in essa le eccezioni al sistema generale siano più frequenti.

Nella cinematografia a carattere commerciale, il lavoro dell'operatore si fa abitualmente consistere nel processo meccanico di riportare sullo schermo una scena con l'aiuto della fotografia e della tecnica cinematografica. Ed è naturale che sia così nel cinema comune, rivolto com'è a fini esclusivamente industriali, giacchè in esso il solo elemento creativo nella realizzazione del film è la costruzione del film stesso da parte del regista senza alcun rapporto con l'attività dell'operatore. Certo in tali casi la funzione dell'operatore consiste soltanto nel fissare fotograficamente la scena che si sta girando.

In queste condizioni l'operatore è escluso da un lavoro creativo, giacchè le sue capacità vengono considerate soltanto come mezzo della tecnica.

Ma appena tentiamo di considerare i mezzi tecnici della cinematografia dal lato delle funzioni espressive che essi dovrebbero compiere, immediatamente il vizio fondamentale del sistema in uso si fa manifesto.

Nel processo di produzione cinematografica l'operatore non è, di regola, un lavoratore indipendente, ma neppure è associato all'opera creativa del regista. L'intera somma degli elementi artistici e la funzione creativa nella lavorazione del film vengono assegnati al regista, mentre l'operatore non è che un muto esecutore della volontà del

primo, volontà che prevale anche per quanto riguarda la parte tecnica della ripresa. Il lavoro dell'operatore è valutato in base al criterio della bontà o meno della sua fotografia. E anche se si trova qualche volta una organizzazione in cui il lavoro del regista e quello dell'operatore hanno eguale valore artistico, tuttavia non li si vede mai associati in una identica interpretazione del film da realizzare. Nella maggior parte dei casi l'operatore non ha che un'idea superficiale del lato ideologico e della formulazione del montaggio del film che si sta girando. Egli non fa alcuna ricerca sulla costruzione del film com'è stata fatta dal regista, gli domanda una veduta d'insieme e l'opera sua si limita a un trattamento formale delle varie riprese senza alcun rapporto col piano generale e con gli scopi della sceneggiatura. Fissando meccanicamente la scena che si svolge dinanzi all'obbiettivo, egli è guidato nel suo lavoro da certe leggi « inviolabili » di composizione e di illuminazione, nel migliore dei casi tolte in prestito all'arte pittorica e, nel peggiore, alla cosidetta fotografia d'arte « da salotto ». Naturalmente la valutazione del suo lavoro si fa soprattutto in base al suo talento in fatto di ritratti e costruzioni pittoriche e non in base alla formulazione espressiva che egli sappia dare del contenuto della sceneggiatura. Perfino nel primo paese della cinematografia commerciale, l'America, l'operatore resta, nonostante tutte le sue qualità, un esecutore tecnico, invitato a partecipare durante il periodo della ripresa, mentre la piena autorità ed egemonia restano privilegio del regista.

Qual'è il motivo di questa esclusione dal processo creativo nella produzione del film? Qual'è la ragione che ha ridotto l'operatore al livello di un semplice tecnico della camera? Logicamente la ragione sta sopratutto nel fatto che nel periodo del suo sviluppo l'organismo creativo del cinema commerciale si formò col prendere meccanicamente in prestito elementi strutturali di arti che esistevano in precedenza, specie quelli del teatro. La teorica della produzione cinematografica commerciale non era in condizione di decidere sul compito e sul posto dell'operatore nel processo creativo e, scartando il principio di un gruppo creativo organicamente fuso insieme, fu costretta a considerarlo soltanto come un « male inevitabile » inserito tra il regista e il film proiettato sullo schermo.

Mentre il regista può lavorare in dettaglio sul materiale durante il periodo preparatorio, l'operatore deve decidere su problemi assai complessi relativi alla costruzione della composizione non in base al

contenuto della sceneggiatura, ma solo in conformità delle istruzioni verbali del regista nel momento stesso della ripresa. Ecco perchè si trovano spesso nel cinema casi in cui l'operatore ha impiegato metodi tecnici di riprese senza che abbia tenuto conto del piano del regista per la ripresa stessa.

Ne risulta che, nel formulare gli scopi della composizione di una inquadratura, l'operatore è guidato non dalla funzione di essa, ma dall'insieme dei caratteri superficiali della materia. In altre parole egli non cerca di trasfondere l'idea e il tema del film dando espressività alla inquadratura, ma si accontenta di una rappresentazione della scena fotografata secondo imponevano alcuni elementi formali.

Nel costruire un'inquadratura egli prende per punto di partenza non la funzione di quel determinato brano di montaggio, ma solo gli elementi di rappresentazione della materia e cerca di « formalizzarli » nella composizione come un tutto intero e completo. Nella sua ricerca di metodi nuovi e originali per dar forma alla materia in quanto tale, egli fa una gita nei musei delle vecchie arti pittoriche ricercando un effetto di luce alla « Rembrandt » o esibendo un giuoco impressionistico di chiaroscuro. Naturalmente, effetti di questo genere organicamente separati dal contenuto della inquadratura, in altre parole dalla sua funzione nel contesto del montaggio, risultano nella maggioranza dei casi soltanto degli effetti pittorici a sè stanti.

Il libro già menzionato « Fisiologia del film » di Rodolfo Harms così definisce i compiti dell'operatore:

« Il suo compito è quello di comporre il quadro con l'aiuto dell'obbiettivo della camera, sottolineando la profondità, isolando le forme, approfondendone e attenuandone l'asprezza, cogliendo le tinte intermedie tra la luce più vivida e il buio più completo, e, mentre fa tutto questo, il suo compito è anche di costruire un quadro chiaro in tutti i suoi dettagli che sia dolce e fluido, senza essere indistinto, aspro e forte, ma non eccessivamente duro e deforme ».

Questa definizione esprime perfettamente bene il principio della « cine-formalizzazione » che sta alla base del lavoro dell'operatore nella produzione commerciale.

L'operatore moderno, dunque, che non di rado assurge all'altezza di grande perfezione formale, malgrado tutti i suoi successi resta ancora fuori da caratteri specifici dell'espressività cinematografica. La creazione di riprese « geniali », di « quadri » modello, la cui man-

canza di unità con quanto segue non può essere superata nè dall'unità dell'azione, nè dall'unità costruttiva del fotogramma: a questo si riduce lo sforzo compiuto dall'operatore incapace per produrre un'opera di creazione « indipendente ».

6. Metodo e stile creativo nell'arte dell'operatore

Nei capitoli precedenti abbiamo studiato gli elementi della inquadratura, il punto di vista e l'angolo di campo, lo scorcio, l'illuminazione, il disegno ottico, i limiti dell'immagine, il tono e la velocità della ripresa come fattori essenziali al raggiungimento dell'espressività dell'immagine sullo schermo. Abbiamo anche stabilito che l'impiego di ciascuno di questi elementi della composizione dipende dalla sceneggiatura e dalle esigenze del regista. Infine siamo arrivati a determinate conclusioni intorno alla reciproca interdipendenza tra la composizione di montaggio del film nel suo insieme e la composizione della singola ripresa come elemento di produzione creativa.

Nello studiare i compiti della composizione della ripresa nel loro organico rapporto col tema e con l'argomento del film, abbiamo definita la composizione come il metodo di organizzazione creativa del materiale, metodo che ci permette di rivelare e dimostrare in pieno il significato ideale delle immagini d'arte create.

Questi postulati basilari ci conducono ad una comprensione e ad una conferma delle funzioni creative dell'operatore, il quale, con i mezzi di rappresentazione propri alla tecnica cinematografica, realizza la composizione del film. Per noi la scelta del punto di vista, dello scorcio, dell'angolo di campo e via dicendo cessa di essere un processo tecnico e diventa un processo creativo dal momento che l'operatore comincia a considerare l'oggetto da riprendere in rapporto al compito ideologico e tematico della sceneggiatura; egli, con le caratteristiche specifiche della forma della composizione esprime il suo atteggiamento creativo nei confronti della composizione e delle immagini ideologiche ed estetiche del film in questione.

In parecchie opere teoriche su problemi dell'arte cinematografica e soprattutto in quelle di Boltyansky (*Cultura dell'operatore*) e di Pudovkin (*Regista e materiale cinematografico*) gli autori, riconoscendo il compito creativo dell'operatore, suppongono, tuttavia, che tutto ciò che si richiede da lui sia solo una certa capacità di esprimersi visiva-

mente. Secondo loro una cultura visiva ben sviluppata, intesa come qualità innata od acquisita con la relativa preparazione, assicura tutte le condizioni necessarie per realizzare lo schema rappresentativo del film.

Quando ci si appresta ad analizzare, sulla base di tali presupposti, i fattori creativi del lavoro dell'operatore, le differenze che esistono in pratica tra i vari film girati da diversi operatori vengono di solito spiegate come dovute alle peculiarità individuali della cultura visiva, cioè, in altre parole, alla « maniera di vedere » propria a ciascuno di tali operatori.

Ma le differenze nel trattamento della composizione del materiale filmato devono attribuirsi solo alle peculiarità del modo di intendere visivamente proprio a questo o a quell'operatore?

Secondo noi la maniera di vedere, intesa come qualità biologica innata, o anche come qualità formatasi con una certa adeguata preparazione, non può essere ritenuta l'unico fattore determinante le differenze di stile nell'arte dell'operatore. In realtà la capacità creativa dell'operatore, descritta con il semplice termine di « cultura visiva », è assai più complessa di quanto non sembri a prima vista.

Con l'esperienza del lavoro di quegli operatori in cui notiamo un contributo di creazione razionale, cioè una creazione che presuppone l'uso deliberato di mezzi e metodi espressivi della tecnica cinematografica, si può rifare il processo della formazione delle idee visive che poi si realizzano nella composizione della ripresa. Nel processo di analisi della sceneggiatura, penetrandone l'argomento, l'operatore arriva ad impadronirsi dell'idea generale al principio della sua costruzione. Poi, venuto a contatto col materiale concreto, cioè con i vari oggetti da riprendere, egli organizza quel materiale subordinatamente all'idea generale.

Paragonando mentalmente l'immagine pensata con quel che vede attraverso la camera egli modifica logicamente il punto di vista, l'angolo di campo, lo scorcio, l'illuminazione, ecc., finchè l'immagine vista attraverso la camera non si avvicina a quella pensata. Tale dovrebbe essere il processo creativo della costruzione di una inquadratura e, nella maggioranza dei casi, per l'operatore l'elemento di guida è l'idea preliminare che nasce dall'analisi da lui fatta della sceneggiatura.

Le idee che nascono da un'analisi della sceneggiatura e da uno studio del materiale concreto del film, come le successive che accompagnano

tutte le fasi della realizzazione dell'immagine visiva, sono i punti di partenza basilari per l'operatore. La sua cultura visiva, intendendo questa espressione nel suo ristretto significato, serve soltanto come condizione necessaria a conoscere a fondo il materiale e a realizzare la composizione ideata.

Per riprendere un oggetto, l'operatore deve prima di tutto e soprattutto non solo conoscerlo ma farsene anche un concetto, trattarlo in questo o quel modo, associarlo con questo o quel gruppo di idee. La scelta del punto di vista per l'oggetto, ne implica una precisa valutazione. Qui si rivela l'indirizzo creativo dell'operatore nei riguardi dell'oggetto, della manifestazione dei suoi elementi tipici, delle sue peculiarità, della sua struttura. Si può dire con sicurezza che, se nel corso della ripresa dell'oggetto l'operatore ha trovato due punti di vista, e tutti e due gli sembrano possibili, allora egli non ha trovato affatto il punto di vista giusto; egli non ha ancora una chiara idea del quadro ideato. In mancanza di tale idea la cultura visiva non lo salverà da una insufficiente chiarezza e da tutti gli altri difetti di un'inquadratura composta a caso.

« Per conto mio — dice Henri Matisse nei suoi *Appunti di un pittore* — tutto sta nella concezione; devo avere un'idea chiara della intera composizione fin dall'inizio. Potrei fare il nome di un grande scultore che produce dei pezzi ammirevoli, ma per lui la composizione non è che la fusione di frammenti col risultato di un'espressione confusa. Guardate invece uno dei quadri di Cézanne; tutto in essi è così ben disposto che qualunque sia il numero dei personaggi e a qualunque distanza voi vi mettiate, sarete sempre in grado di distinguere chiaramente ogni personaggio e saprete sempre attribuire a ciascuno di essi le membra che gli appartengono.

Se un quadro è notevolmente chiaro ed ordinato, vuol dire che ordine e chiarezza esistevano nella mente dell'artista fin dal principio e che ne ha riconosciuta la necessità ».

La presenza di un'unica concezione minutamente pensata, la profonda comprensione dell'intero lavoro, una genuina percezione delle immagini viventi e vere proiettate sullo schermo sono assolutamente indispensabili all'operatore.

Un prodotto cinematografico fatto di molte riprese separate non acquista unità che quando le varie riprese che lo compongono sono state risolte, nella loro rappresentazione, sulle linee di un unico concetto,

dentro i limiti di un sistema che non ha che un unico stile. Nella produzione cinematografica la concezione della composizione è infinitamente più complessa di quanto non lo sia nel prodotto statico dell'arte pittorica, e ciò perchè, oltre al fattore dinamico, essa include altresì quello temporale che dal canto suo impone le sue leggi. Il raggruppare debitamente gli oggetti, l'assicurarne una buona visione e un facile riconoscimento sullo schermo, tutto ciò può essere realizzato dall'operatore anche se non conosce che superficialmente il materiale della sceneggiatura. Ma l'arte vera l'operatore la raggiunge solo se ha profondamente capito l'idea e le immagini del film che si sta realizzando.

Nel processo di lavorazione è dunque importantissimo per l'operatore avere un'idea specifica della concezione e delle immagini del film. Ma, in quanto artista, egli è il prodotto e l'espressione di un determinato sistema sociale. Allo stesso modo del soggettista e del regista egli ha un determinato atteggiamento verso la realtà che lo circonda, una determinata concezione del mondo che segna la sua impronta nella creazione. Di conseguenza, se è vero artista, nessuna elaborazione delle immagini compiuta dal soggettista o dal regista potranno in alcun modo essere da lui accettate. Se il suo atteggiamento verso la realtà, se il suo pensiero, i suoi gusti, le sue predilezioni artistiche sono in netto antagonismo con quelle del soggettista e del regista egli non riuscirà mai a creare un prodotto di alta arte, stilisticamente unificato. Ecco perchè la stretta corrispondenza tra i metodi creativi del regista e quelli dell'operatore è una delle condizioni più importanti e più necessarie perchè l'opera del gruppo creativo dia i suoi frutti nel cinema.

In che cosa consiste il metodo e lo stile creativo nell'arte dell'operatore?

Nelle analisi critiche del suo lavoro ci si imbatte spesso in definizioni superficiali del suo stile inteso come unità dei metodi tecnici esplicati alla ripresa. Se, per esempio, l'operatore gira tutti i suoi film con obbiettivi di corta lunghezza focale, la conclusione che non raramente se ne trae è di ritenere che quella sia la caratteristica di una elaborazione impressionistica del film.

D'altra parte, avviene spesso che molti operatori si sforzino di conservare meccanicamente una specie di unità nella scelta dei mezzi della rappresentazione supponendo così di giungere ad un proprio stile determinante le loro caratteristiche creative. E nel cinema tale « stile » fondato su di un metodo di rappresentazione meccanicamente elabo-

rato, è generalmente ritenuto come una qualità positiva. Indipendentemente dal tema e dall'argomento del film, indipendentemente dalle sue tendenze ideologiche, l'operatore conserva sempre la propria maniera di ripresa elaborata una volta per sempre, il suo « stile » di trattamento ottico, sia sfumato o nitido. Egli non entra nell'argomento della sceneggiatura, non si cura di analizzare le immagini del film, ma lavora nel suo stile che è il suo orgoglio professionale.

Nel comune film europeo od americano, costruito sulla semplice esposizione cinematografica del soggetto, è difficile notare qualsiasi antagonismo tra l'elaborazione fatta dal regista e quella dell'operatore e ciò solo in quanto il livello espressivo di tali film è generalmente assai basso. Ma un film di più alto valore artistico questa caratteristica distintiva del lavoro dell'operatore è molto evidente.

Salvo rare eccezioni, la cultura artistica dell'operatore commerciale è determinata esclusivamente dal suo grado di perfezione e dal talento professionale nella « formalizzazione della ripresa » in senso puramente superficiale. Questo manierismo estetico è uno dei sintomi della disintegrazione di stile che caratterizza l'arte odierna considerata nel suo insieme.

Nell'arte dell'operatore il vero stile non è determinato soltanto da una semplice unità dei metodi tecnici della ripresa, giacchè l'elaborazione espressiva del film non può essere considerata separatamente dal tema dell'argomento da sviluppare, nè tanto meno dall'elaborazione fatta dal soggettista e dal regista. Il film potrebbe essere girato da capo a fondo con obbiettivi a fuoco nitido, così da far vedere i più minuti dettagli, senza che ciò significhi, però, che il film sia stato girato realisticamente.

Nell'arte dell'operatore, come in altre sfere di creazione artistica, il concetto di stile è determinato da un complesso di fattori assai più intricato che non sia l'impiego di mezzi di rappresentazione di carattere omogeneo. Se l'operatore artista realizza le immagini d'arte in questa o quella forma, tale forma porta l'impronta della sua personalità nella misura in cui l'intero film è anche un riflesso dell'ideologia e dell'atteggiamento sociale del soggettista e del regista. Lo stile del suo lavoro è determinato dal particolare modo di intendere le idee fondamentali che dirigono la produzione e da quella forma espressiva che gli è propria; cose queste tutte strettamente legate ad una speciale condizione della vita.

Per citare un esempio caratteristico di ciò ricorderemo quanto nella sua nota al film *Noi di Kronstad,* l'operatore N. S. Naumov scrive:

« Nel film *Noi di Kronstad* lo sforzo maggiore dell'operatore deve essere rivolto a questo: dotare di realismo le immagini del film. Rifiutiamo in modo assoluto la decorazione estetica della ripresa, la pretenziosa costruzione della composizione, gli effetti studiati che conducono ad un marcato carattere pittorico. Non accettiamo le favorite e già tradizionali costruzioni di scorcio contro uno sfondo di cielo, non accettiamo tutti quei metodi di cui si fa generalmente uso per ottenere una qualità decorativa superficiale.

Massima semplicità e naturalezza senza motivi esagerati di composizione: tale è il nostro compito per l'elaborazione rappresentativa del film.

Noi predeterminiamo alcune particolari unità nel far uso dei metodi tecnici. Dal nostro punto di vista, il fatto di girare con obbiettivi a fuoco nitido per tutto il film è ben lontano dal costituire lo stile del nostro lavoro. Al contrario quindi, riteniamo possibile fotografare alcune scene in sfumato e altre nitidamente. Tutto dipende dai motivi ideologici ed artistici che guidano la ripresa.

Le acque del Baltico si compongono di sostanze assai diverse da quelle del Mar Nero. Kronstadt non è Sebastopoli. La costa del Baltico non è la spiaggia del Mar Nero. Il cielo del Golfo di Finlandia non è la nuvola della costa del Mar Nero. Questo determina la differenza nel trattamento ottico dei vari episodi che hanno per sfondo il Baltico e non il Mar Nero.

Nel film *Noi di Kronstadt* i caratteri specifici del colore locale dovrebb'essero ripresi in immagini plastiche. La nebbia, il vento, la tinta scura, il granito, il ferro, la possanza delle navi da guerra sono il colore tipico di Kronstadt che, in qualche misura, contrasta coi dintorni soleggiati della costa del Mar Nero.

Nella prima parte del film l'interesse maggiore è posto nello studio dell'ambiente. Ma più innanzi questo elemento deve essere spostato nello sfondo, giacchè l'interesse è trasferito all'azione.

Cercheremo di ottenere una composizione disposta in numerosi piani a distanza l'uno dall'altro; questo ci permetterà di rivelare lo spazio in tutta la sua varietà, di evitarne l'impoverimento con piatte composizioni a due piani, ecc... ».

Non ci fermeremo ad analizzare la sostanza della citazione riportata, giacchè vogliamo soltanto sottolineare il nuovo concetto di stile che caratterizza i metodi creativi dell'operatore artista.

Per conto nostro, lo ripetiamo, il concetto di stile nell'arte dell'operatore acquista significato ben diverso dallo schematismo meccanico della scelta di quei mezzi di rappresentazione che siano di natura omogenea.

La vera arte cinematografica impone che l'operatore abbia una nuova comprensione dei suoi compiti creativi, e che si tenga in continuo contatto con il tema e il contenuto del film girato. Questo vuol soprattutto dire che egli deve prendere parte attiva al processo di studio al quale è inevitabilmente legata ogni vera creazione d'arte. Il compito dell'operatore consiste nello scoprire fra i tanti fenomeni l'elemento di guida nell'isolare l'essenziale da quello che non lo è, nell'accingersi all'analisi del contenuto della sceneggiatura e del materiale del film, nel generalizzare ed esprimere nella rappresentazione gli elementi più efficaci dal punto di vista del contenuto ideologico.

A tale proposito vogliamo accennare ancora una volta, all'ultimo lavoro dell'operatore B. Volchek, al film, cioè, *Boule de suif* (M. Romm, regista).

In questo film che riflette un determinato periodo storico, Volcheck si trovò davanti a vari modi di possibile elaborazione del materiale rappresentativo. Avrebbe potuto indirizzare il suo lavoro ad una diretta imitazione della pittura francese del periodo a cui si riferisce il dramma del film. In particolare, avrebbe potuto sfruttare l'esperienza dei maestri dell'impressionismo. Seguendo le tradizioni della rappresentazione storica corrente nella cinematografia, avrebbe potuto riprodurre esattamente gli schemi di composizione di vari prodotti della pittura della seconda metà del sec. XIX.

Scelse, invece, un'altra strada. Nel suo lavoro si indovina una nuova concezione del mondo di Maupassant e questa nuova concezione è rivelata appunto, dalla elaborazione fatta degli elementi rappresentativi di *Boule de suif*.

Ne diamo un breve esempio. Nella prima parte del film fino al momento in cui *Boule de suif* cede agli argomenti dei patriotti, tutti i primi piani sono fotografati in modo identico. Per quel che si riferisce alla composizione esso sono costruiti in modo da non far vedere i reali lineamenti dei patrioti. Poi, in pieno accordo con lo svolgersi del sog-

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

getto, e col mutato atteggiamento dei patriotti verso Boule de Suif, si ha una netta variazione nei caratteri della ripresa.

Volcheck passa a costruzioni diagonali asimmetriche, a forti scorci e duri ritagli dei primi piani. Cambia anche la disposizione dell'illuminazione e così i primi piani dei patriotti acquistano la nitidezza di ritratti satirici. Ma per *Boule de Suif* è mantenuta la ripresa ottica per sfumato.

In altre parole, la motivazione dei vari metodi usati dall'operatore, diretti a rivelare il vero significato delle immagini del film, si fonda sullo sviluppo stesso dell'azione, sul concetto ideologico dell'oggetto. In « *Boule de Suif* » il realismo del lavoro dell'operatore è caratterizzato soprattutto da una chiara comprensione di immagini tipo, trattate sulla base del sistema realistico d'oggi.

In tutti i film della cinematografia non russa è molto difficile trovare esempi di metodi così vari usati dall'operatore nei confronti dei personaggi del film.

Nelle opere americane si trovano spesso delle inquadrature in cui i particolari degli avvenimenti sono riprodotti con la massima esattezza e la struttura del materiale della ripresa è posta in luce assai bene. Ma è questo il realismo nel vero senso della parola?

« Il realismo — dice Engels — oltre all'accuratezza dei dettagli, implica fedeltà di riproduzione dei caratteri tipici nelle loro circostanze tipiche ».

Il realismo nell'arte dell'operatore non si consegue tutto con la riproduzione fotografica del vero spazio, della vera illuminazione e della vera struttura.

Il lavoro dell'operatore consiste nel manifestare consapevolmente le caratteristiche di una determinata immagine vivente. Come il regista nel costruire la singola inquadratura, egli dovrebbe partire da una comprensione integrale dell'immagine finita. La realizzazione di una idea artistica implica una precisa conoscenza della composizione di ogni dettaglio, in cui certi fattori vengono sottolineati ed altri soppressi ed esclusi dal campo di visione. In alcuni casi la generalizzazione della composizione presuppone la deformazione dell'oggetto filmato, e nemmeno questo contraddice al concetto di realismo.

Dall'esempio che segue si può giudicare dell'importanza che i metodi di voluta deformazione dell'oggetto possono avere per ottenere una maggiore espressività.

Si supponga di dover riprendere la scena che descrive la visita di Tchitchikov a Sobakevitch. Riportiamo, per intero, il testo di Gogol di questa scena.

« Tchitchikov guardò di traverso Sobakevitch e pensò in quel momento che egli rassomigliava molto ad un orso di comune grandezza. ...Tchitchikov guardò ancora una volta attorno alla stanza e a tutto ciò che v'era dentro: tutto era fermo, goffo quanto mai e somigliava stranamente al padrone della casa. In un angolo del salotto stava una panciuta scrivania di noce su quattro gambe quanto mai assurde. Un orso vero e proprio. La tavola, le poltrone, le sedie, tutto era della più pesante qualità e turbava lo sguardo, insomma ogni sedia diceva: ''Anch'io sono Sobakevitch'' oppure: ''Anch'io assomiglio molto a Sobakevitch'' ».

Nel trattare questa scena si potrebbe seguire il principio più semplice di una chiara ripresa della struttura del mobilio. Ma una più profonda comprensione della fisionomia degli oggetti, derivante dalle caratteristiche dell'immagine di Sobakevitch, impone uno speciale trattamento di quegli oggetti. Sarebbe consigliabile scegliere un punto di vista basso in modo da assegnare loro carattere di monumentalità e di pesantezza. Sarebbe inoltre opportuno far uso di un obbiettivo di cortissima lunghezza focale per dare agli oggetti una forma fortemente contorta. Infine, bisognerebbe cercare un sistema eguale di illuminazione per i primi piani di Sobakevitch e per i dettagli dei mobili che superficialmente gli somigliano.

Tutto questo condurrebbe forse ad una « deformazione della realtà »? Contradirebbe forse al principio del realismo?

Nient'affatto. Saremmo solo in presenza di una buona generalizzazione delle caratteristiche individuali intese a sottolineare il tutto con la maggior completezza ed espressività. Si tratterebbe di un'efficace esempio di immagine artistica ottenuta con l'aiuto dei mezzi di rappresentazione della tecnica dell'operatore.

Quando, dunque, è intesa ad ottenere un intento artistico, la deformazione intenzionale dell'oggetto ripreso non contraddice al principio della rappresentazione realistica. Ma anche la deformazione intenzionale dell'oggetto ha i suoi limiti. Nei casi in cui la qualità specifica del materiale si impone all'operatore, in cui la chiara motivazione del soggetto cede il posto ad un godimento estetico nelle dimensioni e nella struttura, i confini della vera percezione sono cancellati

e ci si trova di fronte a una elaborazione formalistica della ripresa. Come esempio si possono citare alcune opere di Dziga Vertov, nelle quali, nonostante la presenza di temi che si avvicinano assai alle nostre vedute, l'esposizione della potenza industriale si trasforma nel formalismo dell'esibizione della macchina come fine a se stessa, cioè nel suo trionfo estetico. A molte riprese dei suoi film si possono applicare le parole di Buzzi, il poeta della macchina: « Gloria a te, o macchina, lucido acciaio... Tu costringi a vivere milioni di persone. Come un'apparizione tu sei posta al di sopra dei mucchi di formiche. Create macchine che, a loro volta, creeranno nuove macchine, le sole eroine del dramma dell'avvenire ».

La mancanza di una vera giustificazione per il contenuto della ripresa, il superamento dei confini di una reale visione soggettiva del materiale hanno per risultato che il metodo usato acquista, come tale, importanza per se stesso e allora la composizione diventa una semplice unione formalistica di dimensioni, piani, luce e ombra, vuota di qualsiasi contenuto intrinseco.

Si hanno pure esempi di formalismo quando l'operatore trascura completamente gli elementi specifici del materiale concreto e si lascia soltanto guidare dalle sue percezioni soggettive.

I risultati di un tal metodo di lavoro sono le morte allegorie della composizione e la giustificazione dei dettagli, il simbolismo che toglie ogni forza ad una ben chiara relazione coll'immagine artistica. Quando l'operatore decide sugli scopi della composizione, il suo punto di partenza dev'essere un'idea chiara ed espressiva di cose reali nella loro varietà di associazioni e di rapporti e non una giustificazione geometrica di dimensioni e di piani, introdotti dal difuori come progetto razionale.

Il metodo creativo dell'operatore presuppone, dunque, un rapporto attivo e di indole generale con il concetto ideologico della sceneggiatura ed una analisi del materiale del film ai fini di una selezione ed organizzazione realistica degli elementi espressivi.

Un buon operatore non può costruire delle regole delle composizioni sulla sola base delle sue percezioni superficiali soggettive ed isolate, perchè accostandosi tal metodo alla realtà, verrebbe limitata la giusta, indispensabile comprensione della meta artistica e delle immagini del film. Neppure può egli costruire il suo lavoro togliendo semplicemente in prestito gli stili di qualche altra scuola artistica, perchè

ciò vorrebbe dire introdurre organicamente dal difuori degli elementi estranei.

Si riduce forse tutto questo a negare ogni importanza ai benefizi che possono derivare all'operatore da una precisa cultura visiva, intesa come capacità individuale di percezione e di valutazione di quel che si vede? Nient'affatto. Le caratteristiche specifiche dell'arte dell'operatore richiedono che egli possegga cultura visiva assai sviluppata, percezione educata della forma, della dimensione, dello spazio, della luce e dell'ombra.

« L'occhio non educato — dice il pittore Ferdinando Hodler — non vede la forma e la luce delle cose come le vede un occhio sperimentato. Esso non comprende tutto il valore del fenomeno, il ritmo della forma, generato dal movimento, dalla posa, dal gesto. Più difficile di tutto è ritrovare l'essenza del movimento.

Si può riconoscere la faccia di un uomo, anche se si è completamente trascurata la forma della sua testa. Guardando un albero, si sa che è un acero, che è grande o piccolo, e così via. E questo è tutto. Ma chiunque voglia dipingere quell'albero deve anche avere una precisa conoscenza della proporzione di ciascuna sua parte. Senonchè l'occhio non educato non può mai cogliere la proporzione di un oggetto distribuito su di un piano. Non è facile discriminare quel che è essenziale ad ogni cosa in una generale disposizione vitale. Vedere significa *conoscere* ».

Privo di percezione artistica della forma di un oggetto, del ritmo del movimento, del giuoco della luce e dell'ombra, l'operatore non può mai sollevarsi all'altezza necessaria per giungere ad una composizione esteticamente perfetta, combinando il contenuto ideologico con il suo talento di rappresentazione. Un'interpretazione visivamente efficace del contenuto è soltanto possibile a patto che ci sia una percezione innata o educata degli elementi formali, e questa è una delle qualità necessarie dell'operatore artista.

Allo stesso modo l'idea che abbiamo del metodo creativo dell'operatore non nega affatto l'influenza artistica delle arti contigue. Può, per esempio, l'operatore far uso di vari metodi della pittura impressionistica?

Secondo noi c'è una differenza fondamentale tra l'uso critico dell'esperienza della pittura impressionistica nei limiti di un certo sistema stilistico, e la diretta adozione dei sistemi della scuola impressionistica.

L'operatore impressionista che concentra tutta la sua attenzione su effetti di luce pittorica e incanala tutta la sua energia alla ricerca di nuovi metodi espressivi di illuminazione, facendo di questa un fine creativo per se stante, appartiene, senza dubbio, alla scuola dei ricercatori di forme ed esclude dal suo lavoro lo « spirito » vivo di ogni crazione, che è quanto dire la sua idea. Egli perde l'unità organica col regista, cessa di prendere interesse alla impostazione ideologica della sceneggiatura, si chiude nel cerchio dei problemi di forma e di tecnica della fotografia d'arte.

Non di rado egli raggiunge una vera perfezione nell'impiego della luce e dell'ombra e ci stupisce con esempi di eccezionale talento formale, che costituiscono, nello stesso tempo, un lampante modello di mancanza intrinseca di idee.

L'impressionismo, tuttavia, non si può soltanto considerare come sistema di rappresentazione proprio agli artisti di questa scuola. L'impressionismo nacque nella pittura come tendenza che si distingueva soprattutto per il suo indirizzo filosofico.

Sebbene non si possano accettare le basi ideologiche dell'impressionismo, non pensiamo davvero di non avvalerci del ricco arsenale di mezzi espressivi forniti da tale scuola. Così impiegato, lo stile impressionistico, cessa di essere « impressionistico » e acquista un diverso valore funzionale e un altro carattere.

Nel film *La corazzata Potemkin* c'è una scena in cui le nebbie del mattino son riprese per sfumato e in lievi semi-toni, con contorni sbiaditi e con speciale risalto della prospettiva aerea, secondo uno stile, cioè, proprio agli artisti impressionisti. Vuol questo dire che Tissé abbia violato l'integrità stilistica di *Potemkin* variando, per questa scena, la sua maniera di ripresa? O forse queste riprese ci permettono di considerare il Tissè un perfetto impressionista?

Non c'è traccia di impressionismo, nel senso di una concezione ideologica, nell'opera di Tissé. Soltanto una valutazione superficiale del suo lavoro, basata su di un'analisi formalistica dei metodi impiegati, senza che si tenga conto della loro motivazione funzionale, permetterebbe di giungere a una simile conclusione.

L'operatore ha pieno diritto di valersi, dopo una sua analisi critica, dell'esperienza della vecchia arte pittorica in un nuovo ambiente ideologico e filosofico. Un metodo di rappresentazione non può di per sè avere un significato assoluto, stabilito una volta per sempre, anche se

nasce come espressione di determinate tendenze filosofiche. Concepire il vecchio metodo *ex novo* alla luce di un nuovo sistema stilistico significa dargli un nuovo senso e una nuova importanza.

L'eredità artistica della pittura va sfruttata nel cinema dopo che la relativa esperienza sia stata criticamente vissuta e assimilata.

Per finire, diremo ancora di un altro punto che riguarda la maniera individuale di lavoro dell'operatore artista.

La nostra arte non ha che un unico stile, lo stile del realismo. Questo, però, non vuole affatto dire che un metodo corretto di rappresentazione artistica della realtà presupponga soltanto una determinata maniera creativa, obbligatoria per tutti gli artisti senza eccezione. Quando A. Golovnya e E. Tissé, innalzarono i metodi del film notiziario all'altezza di generalizzazione artistica, non ne seguì per questo che i sistemi usati in *Potemkin* e ne *Il disertore* dovessero servire da esempio invariabile per tutti gli operatori.

Lavorando su di un determinato genere, ogni operatore deve conservare i propri caratteri creativi e la propria maniera di ripresa. Il che non contraddice al concetto di uno stile unico. Un semplice paragone della maniera individuale di lavoro dei vari maestri non può servire come punto di partenza per una analisi in quanto che non si possono paragonare fra loro diversi metodi di creazione.

Nell'opera di Tissé, con trattamento lineare dimensionale, prevalgono le composizioni a grande profondità e con indirizzi espressionistici chiaramente manifesti. Questa è la peculiarità del suo stile creativo la quale ha altrettanto diritto a riconoscimento, quanto per esempio, la maniera di Mosckvin e di Demutsky.

L'opera di Moskvin, al contrario, si distingue per la tendenza all'uso plastico della luce e le composizioni ad un unico piano. Lo sfumato è assai più caratteristico nel suo lavoro che in quello di Tissé. Finalmente Demutsky vede più chiaramente la composizione nello spazio che la composizione nel tempo, il che dà carattere di monumentalità e certa qualità statica alle sue riprese di gruppo. Ma questo non può ritenersi come qualità negativa. Quando si parla dello stile creativo di un operatore è possibile solo dire fino a che punto esso soddisfi alle esigenze di quel determinato genere di lavoro. Noi sosteniamo che ogni genere dovrebbe trovare la sua espressione in un particolare stile.

La natura stessa di ciascuno dei generi dell'arte cinematografica richiede una speciale elaborazione espressiva e un particolare sistema

di ripresa. È difficile immaginare, per esempio, una commedia lirica ben riuscita se le inquadrature sono pesanti e monumentali, a tono basso e fosco e con duri effetti di luce. La commedia leggera e allegra dovrebbe naturalmente essere ripresa tenendo conto dei suoi motivi dominanti. Sotto quest'aspetto l'operatore deve non soltanto farsi una chiara idea del carattere di quel genere, ma trovare anche i mezzi di rappresentazione corrispondenti, tali da assicurare una facile percezione del racconto. In sostanza sarebbe bene impiegare soltanto quei metodi di composizione che sono di aiuto alla dinamica narrativa della commedia.

È della massima importanza che l'operatore conosca la differenza fra i vari generi. Generalmente parlando, il miglior sistema sarebbe che egli fosse più preparato in un determinato genere. Naturalmente questo non vuol dire che ogni operatore debba lavorare in un unico genere scelto una volta per sempre. In realtà, presupposta una tendenza creativa, questa si rivela in questo o quel genere.

Quanto più grande sarà lo sviluppo dei vari generi nel cinema, tanto più chiaramente dovremo affrontare il problema degli stili nell'arte dell'operatore. Infatti, lo stesso paesaggio può essere trattato otticamente e tonalmente in modi assai diversi. Applicando un denso filtro luce, ammorbidendo ed abbassando il tono, possiamo dargli una tinta pessimistica; oppure possiamo riprenderlo soleggiato, con ampia profondità di prospettiva; o, finalmente, si possono anche far prevalere elementi di prospettiva aerea, che ancora una volta cambieranno completamente il carattere della percezione. Tali distinzioni sono notevoli, soprattutto se applicate ai primi piani dove, come già abbiamo osservato, è dato ottenere con mezzi ottici modifiche essenziali delle proporzioni facciali.

Si ha l'uno o l'altro effetto visivo a seconda delle tendenze creative e della maniera di lavoro dell'operatore. Giunti a ciò bisogna decidere fino a quale punto le caratteristiche di una determinata elaborazione espressiva corrispondano al genere del film nel suo insieme.

Si è già detto che l'operatore non deve aver limiti nella scelta dei mezzi di rappresentazione e dei metodi di ripresa. Egli ha il diritto di far uso di qualsiasi mezzo espressivo, senza eccezione, per rivelare il contenuto e la funzione artistica del film. Ma questo solleva un problema fondamentale. Simile atteggiamento non condurrà, in pratica,

a un eclettismo di composizione violando così l'integrità estetica del sistema di montaggio?

La questione è assai importante non soltanto come principio, ma anche nella pratica. Si pensi a film in cui i vari episodi e le diverse inquadrature siano girate in stili differenti. Si supponga che vi siano parti d'azione alle quali venga conferito un nitido trattamento ottico, e poi alcune inquadrature di paesaggio fotografate per sfumato. Anche un primitivo montaggio preliminare di tali inquadrature, così nettamente diverse l'una dall'altra nella struttura, rivelerà la mancanza di armonia nella composizione. A rigore tecnico, queste inquadrature non si possono mettere insieme, il che vuol dire che l'unità della « sequenza » di montaggio, che ha le sue leggi specifiche, è stata violata. Vuol dire che il passaggio da un'inquadratura all'altra diventa percepibile e la continuità della visione è spezzata. Di conseguenza il fattore visivo che lega le varie inquadrature non è subordinato ad una intima linea funzionale, ma alla sola logica del racconto.

Questo fattore, tanto importante, richiede che l'operatore possegga grande sensibilità creativa, giacchè uno degli scopi principali della composizione consiste nell'intensificazione al massimo dei legami d'immagine di tutte le riprese in un unico sistema di rappresentazione. In un film gli attacchi di montaggio non dovrebbero mai essere scoperti dallo spettatore. Quando l'operatore comincia a girare un episodio o una scena, occorre che abbia una chiara idea di tutte le conseguenze derivanti dall'adozione successiva di vari sistemi.

Dove il piano della composizione di montaggio è preparato in anticipo non si possono avere inquadrature che casualmente interrompono l'unità generale, in quanto riprese con metodi fondamentalmente inapplicabili alla scena in questione.

Se da un lato il metodo da adottare dev'essere scelto in armonia con la concezione generale del film, dall'altro è anche necessario precisare quale significato esso abbia nell'ambito del sistema stilistico di quel determinato episodio.

Altrimenti il legame del ritmo e dell'immagine dell'episodio è spezzato il che porta ad un montaggio di riprese eterogenee e forzatamente slegate l'una dall'altra.

Il metodo, dunque, dovrebb'essere concepito non soltanto dal punto di vista della costruzione stilistica del film nel suo insieme, ma

anche da quello dello stile dei singoli episodi. Tuttavia, neppure ciò è sufficiente.

Quando si fa un film sulla base di un'opera classica della letteratura, l'operatore deve fronteggiare una nuova esigenza. Egli deve infatti cogliere e manifestare le peculiarità caratteristiche dell'opera letteraria secondo uno stile che permetta di distinguere che il soggetto del film non è stato creato liberamente. Ricordiamo la novella *Il maestro di posta* di Puschin e paragoniamo questo lavoro con il film omonimo (1). Che importanza dà Puschin al paesaggio, quale descrizione egli ne fa e come sono riportate nel film le impressioni di paesaggio? Non soltanto non si può trovare alcuna corrispondenza di composizione, ma neppure il minimo di approssimazione all'originale. Sebbene, per lo sviluppo del tema e del racconto, tale distacco dall'originale sia alle volte assai conveniente, sul piano di una fedele rappresentazione esso non può davvero ritenersi desiderabile.

L'esempio riportato testimonia della necessità che l'operatore conosca non soltanto la sceneggiatura del film, ma anche le fonti letterarie che non di rado, se attentamente studiate, offrono un materiale assai più preciso della stessa sceneggiatura.

Osserviamo poi che l'operatore deve possedere non solo una conoscenza esatta del testo della fonte letteraria, ma anche dello stile dell'opera dell'autore e della sua scuola. Nel *Revisore* di Gogol, per esempio, la presentazione dei personaggi e dell'argomento viene fatta nel giro della stessa prima frase pronunziata da Gorolnitchi: « Vi ho invitati, signori, per comunicarvi delle notizie spiacevoli. Un Revisore sta per arrivare ».

Ammos Fedorovitch: « Quale Revisore? ».

Artemi Filipovitch: « Quale Revisore? ».

Se facessimo un film sul *Revisore*, il mantenere la forma originale di Gogol imporrebbe dei metodi specialissimi di ripresa per i primi piani. C'è un'enorme differenza tra il primo piano di un personaggio in azione ed uno che riveli solo i lineamenti dell'attore. Forse il *Revisore* di Gogol è l'unica opera drammatica in cui la presentazione avvenga con una frase così breve. L'azione comincia a svolgersi subito dopo e quindi bisogna cambiar sistema di rappresentazione per far ve-

(1) Il Nilsen si riferisce alla riduzione della novella puschiniana di Fedor Ozep, realizzata nel 1925 da Jeliabuisky.

dere gli elementi dell'intreccio. Per poter capire tale passaggio l'operatore deve immaginare il film non in forma di primi piani e mezzi campi lunghi separati, ma in quella di un sistema di immagini integrali nelle loro complesse reciproche relazioni drammatiche. Questo vuol dire che l'operatore deve assumere la veste di coautore del film dallo stesso momento in cui ha inizio l'elaborazione artistica. Ciò costituisce sicura garanzia che la creazione avrà pieno valore e sarà satura di idee.

Dato questo nostro atteggiamento, siamo pienamente giustificati nell'esigere dall'operatore quello stesso che esigiamo dal regista nel suo campo, con la conseguenza di dover quindi trasferire il lavoro dell'operatore al periodo creativo durante la preparazione del film facendolo partecipare al processo della lavorazione dal principio alla fine.

In questo senso sorge il problema delle reciproche relazioni fra regista e operatore. Una giusta comprensione delle funzioni dell'operatore, della sua partecipazione al processo creativo del film, dell'unità degli indirizzi dell'intero gruppo, unità che deve mantenersi durante tutta la lavorazione del film, ci impongono di considerare l'operatore non come un esecutore tecnico, ma innanzi tutto come un collaboratore del regista.

Il gruppo creativo, fuso insieme dall'unità organica degl'indirizzi creativi del regista e dell'operatore, deve divenire l'anello basilare della produzione nel sistema cinematografico.

Dalla posizione di esecutore tecnico, l'operatore deve portarsi al livello di fattore creativo con pieno diritto a partecipare sotto veste di coautore, alla lavorazione del film.

Teoricamente chiamato « fattore creativo » l'operatore è ancora non di rado posto nelle condizioni di lavoro di un fotografo tecnico trasferito, com'è, d'ufficio da un film all'altro, da un regista all'altro senza tener conto del suo indirizzo creativo e dei suoi desideri e senza badare se il film possa artisticamente realizzarsi dati gli indirizzi creativi di quel determinato operatore.

I trasferimenti d'ufficio di operatori dall'uno all'altro regista, senza tener conto delle loro peculiarità creative, dovrebbero essere decisamente riprovate nella pratica della buona produzione, perchè conducono alla degradazione del gruppo creatvio e, in primo luogo, alla spersonalizzazione dell'operatore in quanto fattore creativo.

Mentre è sulla via di una conoscenza perfetta dei metodi creativi del più alto valore, l'arte dell'operatore deve far fronte alla necessità di superare difficoltà specifiche ancora più grandi. L'ostacolo più grande è dato dall'incapacità di molti operatori di concepire teoricamente e praticamente tutta la gamma delle possibilità rappresentative della tecnica cinematografica.

Vi sono ancora forti residui di indirizzi che tendono a riconoscere nel lavoro dell'operatore solo un carattere di riproduzione passiva, indirizzi che hanno trovato la loro espressione nella « teorai del documentarismo ».

Sono anche forti i residui di un estetismo formalistico. Perfino nel lavoro di alcuni dei maggiori operatori troviamo non di rado una separazione artificiale tra l'elemento razionale e quello emotivo, concretamente sensibile.

Il conseguimento di un'unità organica nella composizione in cui gli elementi razionali e quelli emotivi coesistano come un tutto inseparabile, questo è il giusto compito dell'arte, com'è confermato dalla vita stessa.

Tale unità può essere conseguita soltanto dalla vera arte.

Il cinema è un'arte di enormi possibilità potenziali. È un'arte creata da un gruppo, e l'operatore ha il diritto a un posto di responsabilità e di onore in quel gruppo. Nello stesso tempo per la sua stessa natura, il cinema è un'arte di rappresentazione e questo non si deve mai dimenticare. Il cinema è diventato sonoro, ma non per questo ha cessato di essere fatto per gli occhi. Il film esiste soltanto in immagini visive e tali immagini non si possono creare senza l'organica partecipazione dell'operatore.

« La proprietà della forma genuina », scrisse Enrico von Kleist, « è di trasmettere il pensiero direttamente, immediatamente. Una forma debole lo deforma come un cattivo specchio, e non richiama nulla alla memoria, tranne se stessa ».

Noi vogliamo una forma nella produzione cinematografica che sia del più alto valore e satura di idee.

Noi vogliamo il riconoscimento dell'operatore come vero artista che, in stretta collaborazione col gruppo creativo, lavora alla creazione dell'arte del cinema.

VLADIMIR NILSEN

D'una fragile memoria nelle immagini

Nessuna forma d'arte come questa del cinematografo (ammesso che sia un'arte) si affida meno a un'immagine di storia fatta per esempi. Eppure uno spettatore comune, un lettore assolutamente non prevenuto, pensa di poter portare immediatamente all'angolo della propria memoria un certo numero di opere, una serie di nomi: quella minima misura di notizie che si è definita attraverso incontri e riprese. Ma tutto ciò — se ben si osserva — ha un'importanza relativa e una particolarissima eccezione d'esempio: quei dati a cui ci riferiamo sono sempre della suggestione, idee di possibilità, qualcosa dunque che non si può fermare come un oggetto della memoria. C'è un'estrema collaborazione fra spettatore e spettacolo fino al punto d'arrivare a una vera nuova nozione o meglio a un limite spontaneo e libero di sensazione. Così la storia che possiamo decidere ci riporta senz'altro a quel calcolo assoluto ed esclusivo del movimento, che resta finora la maggior posta del cinematografo.

Se m'affido alla povertà della mia esperienza e ai suggerimenti dei miei interessi, per forza laterali e dilettantistici, non posso fermarmi che su questo punto: la vita di quest'arte dipende sopratutto da un'idea mantenuta del movimento. C'è una scena del Clair meno illustre — e pertanto più concesso alle intenzioni e al libro intimo dell'autore — che può essere presa come leggenda generale di questa situazione intellettuale: l'uomo che dispone d'un numero infinito di morti e nell'apparente giuoco dei contrasti conquista una vera libertà e questa libertà gli è data da una ripresa naturale di movimento: è il gesto risolto e annullato nella sospensione del tempo.

Di qui si può vedere inoltre come la povertà del cinematografo sia soltanto apparente mentre in realtà la parte difficile dei suoi risultati è scatenata dalla diversità delle ricchezze di cui dispone: basterebbe questo dissidio necessario del tempo e del movimento per farci capire la

natura e il valore essenziale dei problemi che suscita. Il pericolo maggiore è quello di tenersi a una formula e quindi di voler ridurre qualunque situazione (l'infinita serie di domande che il regista apre a ogni suo atto, in ogni suo invito) a una lettura meccanica, esterna e declamata. Finora il cinematografo che ha contato di più è stato appunto definito da un'accezione di libertà e le sue immagini non hanno mai fornito delle occasioni obbligate ma invece si sono sempre divise in un doppio rapporto d'evocazione e di discorso. Un racconto valido non si fa con una catena più o meno bene distribuita d'immagini ma con delle sollecitazioni nella memoria stessa dello spettatore: la facoltà continua del movimento deve essere aiutata puntualmente da una coscenza precisa del tempo. Il cinematografo dovrebbe poter arrivare a darci nello stesso momento la soluzione di questi due elementi, quasi come un'esclamazione inavvertita; fare dunque della nostra sorpresa un regime consentito alle abitudini d'un discorso semplice, finalmente semplice. Le poche volte che ci siamo trovati coinvolti in quest'ordine di spettacolo magico — sarà l'irritazione poetica di Clair oppure l'abbandono verticale di Buster Keaton — la nostra impressione più profonda è stata appunto quella d'aver a che fare con degli elementi puri, con degli oggetti offerti nell'intimo splendore della loro materia. Finalmente quel discorso aveva trovato le sue parole e una nuova facoltà d'azione: il lettore che era in grado di partecipare alla vicenda non era per fortuna più sollecitato da nessuna riduzione di sentimenti e rimaneva difesa da quel pietoso orgasmo che vizia qualunque forma di spettacolo. La grande carta del cinematografo contro il teatro era (è ?) questa delle intenzioni trovate al di là del testo, d'un doppio commercio di vita: l'offerta dell'autore che si limita a un'invenzione d'oggetti puri, di strumenti naturali e il gioco ripreso dallo spettatore e ritentato su tutte altre basi: l'immagine che ci veniva presentata era dunque una misura d'idea, un limite passibile di riduzione artistica. Non direi che il gesto o la parola meno disturbata da una volontà d'accento avessero una funzione attiva, erano caso mai il punto di crisi: il lettore che ne rimaneva avvertito avrebbe poi dovuto per conto proprio entrare da quel vuoto di sentimenti nella vera speculazione dell'oggetto poetico. Abbiamo detto poetico a posta, in realtà le allusioni più aperte di quei testi erano sempre in tale senso e ammettevano quella collaborazione che parte da un brivido d'entusiasmo e di presenza per una maggiore interrogazione. Certe pagine di Clair offri-

vano appunto simile rapporto di lettura: erano dei testi da riprendere e da ritentare al di là delle prime ossessioni della compiacenza stilistica.

Nei loro momenti più validi anche lo stile era sempre ridotto a un lavoro anteriore di disposizione e veniva quindi escluso da una partecipazione diretta, da quei punti dove più viveva il pericolo della polemica, del sottolineato, della magìa a buon prezzo, fatta con dei simboli aperti d'una bassa letteratura.

Per una strada inversa quanti libri non ci hanno suggerito stupendi pretesti per quest'ordine di cinematografo puro. Ora di solito un regista che si rifà alla letteratura va in cerca di situazioni da commentare come se un libro avesse bisogno di simili illustrazioni, come se la sua arte dovesse vivere in questi mediocri negozi di trascrizione, di grossolane sollecitazioni. Dei fatti cerca la parte esausta della polemica, la parte predicata del vizio e della virtù da monumentizzare: del movimento non si preoccupa affatto. Hanno fatto un film su *Cime tempestose* dove proprio quel primo elemento d'arte — che pure nel libro è sostenuto meravigliosamente — è stato completamente trascurato, direi neppure avvertito. Il regista che legge un libro per servirsene riduce quelli che dovrebbero essere i suoi elementi fondamentali allo stato di ragioni musicali (se prendiamo la musica come punto di coincidenza dei nostri comuni sentimenti eccitati, come una falsa situazione eroica della nostra persona: qualcosa cioè che non ha nulla da fare con la musica); la sua preoccupazione sarà soltanto d'organizzare una vicenda di cui incoscientemente non ha interrogato neppure i più superficiali significati.

Il libro che ci fa pensare al cinematografo è fuori da queste contaminazioni di gusti e da un bisogno di verificare per statue delle sensazioni già esaurite dal lavoro dell'analisi. Quand'invece assistiamo con quello stupore d'intelligenza che si è detto a una serie attiva di fatti dove l'unico commento possibile è quello distribuito del tempo e del movimento ci vien fatto di pensare di nuovo al cinematografo come l'unico mezzo possibile d'alludere a simili trasparenze intellettuali, per reggere un gioco offerto con tanta libertà e ricchezza di simboli puri.

Che cosa non potrebbe fare un regista, avvertito e deciso a questa guerra delle immagini astratte in un clima non compromesso, con un testo talmente attivo come il *Jean-Louis* di Balzac? Ci sono delle intere pagine che sono già un testo pronto d'esecuzione e dove la meraviglia del lettore è trasportata con una violenza straordinaria a questo modo

immediato d'operazione. Non penso alla favola generale che nonostante tutto potrebbe lo stesso servire d'esempio, tanto l'argomento è avvilito a mezzo puramente meccanico, a un limite esterno di discorso ma guardo piuttosto alla divina libertà nel tempo, al soccorso naturale del movimento di quei personaggi: alla gratuità dei loro atti, all'assoluta mancanza di qualsiasi speculazione moralistica. È strano come tanto furore di vita a poco a poco faccia scivolare la vera immagine del libro su un piano di puri strumenti intellettuali: non che si possa provare qualcosa ma ci basti godere di questa nuova condizione d'aria: quest'argine sospeso d'una memoria incontrollata e negata all'abuso dei sensi. Ora il cinematografo dovrebbe darci questo: oltre le immagini, il continuo disporsi di tale sollecitazione intellettuale. Non un discorso da partecipare nelle norme d'una rettorica ma sempre la prima metamorfosi materiale della parola (e il gesto nel maggior limite di fusione).

Carlo Bo

Note

ASTRAZIONI E CONFUSIONI ESTETICHE

L'amico Arnaldo Frateili evidentemente è uno di quelli che se la legano al dito.

Molto tempo addietro ebbi occasione di dissentire su alcune sue idee rispetto al cinema, idee che fan parte di certi pregiudizi che i letterati hanno verso questa nuova forma espressiva.

Affermando l'unità creativa della regìa nel film negavo il valore del dato letterario.

Il Frateili mi rispose piuttosto acremente su La Tribuna: *io replicai con lo stesso tono.*

In altra occasione, poi, recensendo onestamente e acutamente il mio volumetto Cinque Capitoli sul film, *lo stesso Frateili discusse le mie idee intorno al valore del soggetto assai ampiamente, dissentendo, come era naturale, in pieno. La partita, diciamo così, ideale era chiusa. Ognuno di noi due aveva esposto chiaramente il proprio punto di vista. Senonchè l'altro giorno, facendo la critica de* I Promessi Sposi, *l'amico Frateili mi lancia addosso nuove frecce avvelenate, anzi quella freccia mortale che dovrebbe mettermi a terra.*

Scrive il critico de La Tribuna:

« Dicono gli esteti del cinema che nella riuscita artistica d'un film il valore del suo contenuto, e cioè del "soggetto", non ha alcuna importanza. Da qualunque scemenza può uscir fuori un capolavoro, se il regista sa il fatto suo. Anzi in un libro recente si afferma che "un cattivo regista, ispirandosi a I Promessi Sposi, *può fare un pessimo film, mentre un artista del cinema, prendendo le mosse dalle esercitazioni del bidello, può crare una autentica opera d'arte". D'accordo per quanto riguarda* I Promessi Sposi *messi in mano a un cattivo regista: basta ricordare il*

film che fu tratto dal romanzo ai tempi del muto. Ma che il valore del ''contenuto'' conti — e come! — se s'accompagna a quello della ''forma'' cinematografica è dimostrato luminosamente proprio da questi Promessi Sposi *di Mario Camerini, che vengono ad affiancarsi all'*Assedio dell'Alcazar *di Genina per formare quanto di più esteticamente bello e di moralmente alto ha prodotto finora la cinematografia italiana. Merito del regista, senza dubbio, e di Ivo Perilli e Gabriele Baldini che hanno sceneggiato il romanzo con tanta intelligenza, con una così rispettosa fedeltà allo spirito del libro. Ma anche un po' merito — via, diciamolo! — di Alessandro Manzoni. Vorremmo vedere se Camerini avrebbe potuto fare un film simile quando avesse preso le mosse, invece che dall'opera di Manzoni, dalle esercitazioni del bidello del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

Ma lasciamo stare le astrazioni estetiche, e guardiamo alla realtà delle cose che, nel caso della traduzione sullo schermo de I Promessi Sposi, *era una realtà irta di difficoltà e di pericoli ».*

La replica è molto facile; anzi è contenuta nello stesso brano del Frateili là dove mette sullo stesso piano dal punto di vista cinematografico I Promessi Sposi *e* L'Assedio dell'Alcazar. *Manzoni, dunque, con tutto il suo peso non sarebbe riuscito a superare nemmeno di un punto coloro che hanno steso il soggetto del glorioso episodio spagnolo.*

È un po' forte, no?

La verità è che di fronte sono Camerini e Genina: due ottimi registi.

Sarò accusato di disfattismo dal solito mascalzone affermando che la Bête humaine *di Renoir è un'opera di maggior livello artistico anche se il romanzo di Zola è molto al disotto di quello del Manzoni? Potrò dire, senza sollevare scandalo, che* Il Cappello a Tre Punte *dello stesso Camerini era opera migliore de* I Promessi Sposi, *pur essendo, questo, s'intende, un ottimo film?*

All'amico Frateili mi occorre spiegare che dicendo la frase che lo ha tanto impressionato « esercitazioni di un bidello » volevo, appunto, affermare che il dato letterario non conta nel film. Da Viki Baum si può trarre un film migliore che da Prévost proprio perchè il valore creativo non sta nel dato letterario, ma nella regia. E non è detto che un regista d'ingegno prendendo lo spunto dal suo « Capogiro » non possa fare un film migliore di quelli che si facevano, per esempio, ai tempi in cui Fra-

teili si occupava di cinema: intendo dire L'Inferno *e il* Paradiso *di Dante.*

Ma che Frateili non abbia capito il cinema e lo consideri una specie di illustrazione animata di un'opera letteraria, appare chiaro dalla chiusa della sua critica: « D'una sola cosa si avverte la mancanza, seguendo sullo schermo questi Promessi Sposi, *la prosa del Manzoni. C'è la musica eccellente di Pizzetti, nobilissima nella linea e pur melodica, preziosa negli impasti e viva nei ritmi, che sottolinea l'azione, ne commenta i significati drammatici, ne riempie i silenzi; ma un'altra musica avrebbe potuto aggiungervisi in momenti particolari: quella che si esprime dalla prosa più armoniosa della nostra letteratura narrativa. Non era possibile fare sì che una voce, in funzione puramente musicale, ne rievocasse gli spunti più famosi quando si snoda davanti agli occhi degli spettatori il paesaggio manzoniano (Quel ramo del lago di Como...) e quando la barca che porta i fuggitivi s'avvia sotto la luna per il lago (Addio monti sorgenti...), o quando durante la peste la madre reca la sua bambina morta al carro dei monatti (Scendeva dalla soglia...)? ».*

Dopo di che se egli parla con disprezzo di astrazioni estetiche *io posso sorridendo replicargli che le mie astrazioni sono migliori delle sue confusioni.*

Ecco una frase che passerà nella storia penosa della conquista di una coscienza cinematografica: « D'una sola cosa si avverte, ecc. ecc. ».

Una bazzecola, una pinzellacchera, come dice Totò. Ma la prosa del Manzoni ogni persona da bene ce l'ha nella sua libreria e vi si può dissetare quando vuole.

L'amico Camerini avrà il vero riconoscimento da parte di quegli spettatori, molti o pochi che siano, che non hanno mai letto l'immortale romanzo e, se Dio vuole, baderanno al film; che è poi l'unico atteggiamento che si deve tenere andando al cinematografo. Il Manzoni, il grande Manzoni, in bene o in male, non c'entra.

L. C.

Germania cinematografica

IL CASO DI « *ICH KLAGE AN* »

Se dovessi dire adesso, tornato di lassù, quali siano state le cose che veramente mi abbiano impressionato nella Germania cinematografica, dovrei rispondere, come nella canzonetta, che sono tre, soltanto tre: i microfilmi nella sede dell'« Ufa », « *Ich klage an* », e il film di « Greta Garbo che ride ».

Quegli stabilimenti dell'« Ufa », in verità, per quattro quinti sono come i nostri. Direi quasi, meno aggiornati ed imponenti. Comunque, non è per sapere come il regista Harlan abbia risolto il problema di figurare un fiume scavando una darsena vera e propria nello « studio », o come Cristina Söderbaum si metterà in testa la corona del fidanzamento nel nuovo grande film di soggetto boemo; e nemmeno per sapere come sia stata girata la scena più patetica di *Annelie* (*record* di tutti gli incassi presenti e passati in tutto il Reich!), o come si sia provveduto alla realizzazione d'altre pellicole fortunate quali *Kameraden* e *Kleine Mädchen grosse Jorgen;* e neanche per sapere che Zarah Lehander fuma la pipa come le dame di Federico, o che a Camilla Horn ànno rubato l'orologio (ma chi è dunque, chi è il ladro galante che vuole impedire alla diva trentasettenne la misurazione del tempo?); non è per curiosità e istruzioni di questo genere che varrebbe la pena di superare gli otto chilometri che separano Wilhelmstrasse da Neu Babelsberg; anche se la strada corra fra ville da idillio e boschi da leggenda, parata dal fogliame autunnale come da un dinastico tappeto, per cui è giusto che oggi passino le sovrane dello schermo (la reggia di Postdam è poco distante) dopo i monarchi che non sono più. Naturalmente, io ringrazio oggi i direttori dell'« Ufa » pure per quello che mi fecero vedere in quei quattro quinti di fabbrica come tutte le altre. Il reparto storico,

ad esempio, è interessantissimo. Se vi capiterete anche voi, fatevi mostrare le fotografie, le documentazioni dei film propagandistici dell'altra guerra, e, confrontate che le avrete alle odierne, sarete forse stupiti di sapere che alla loro organizzazione provvide niente meno che un generale: Lüdendorff. Fate che vi mostrino anche il reparto dei modelli d'architettura, e quegli attualissimi ordigni che permettono di captare 24 immagini in un secondo. Un'altra vetrina di gran richiamo è quella che vi ricorda come fu girato, trasmesso e riprodotto, tre anni or sono, il documentario dell'incontro di Monaco in sole nove ore. Si direbbe, quella, della preistoria: e non pare nemmeno possibile che il mondo l'abbia conosciuta con sì moderna rapidità, per essere poi costretto a dimenticarsene con altrettanta sollecitudine! Quanto alla sezione dove sono esposti i trucchi delle pellicole a sorpresa, non potrebbe essere più tedesca nell'abbondanza, e anche nell'estremità della fantasia. Rivivono ai nostri occhi le trappole, le gherminelle, gli ipnotismi, gli incantesimi di una trentennale mistificazione: e cioè fin dai tempi in cui Méliès, in Francia, era considerato il precursore dei « maghi », mentre in realtà tali magie dello schermo erano già in fiore nella loro patria naturale, e cioè in questa Germania dove alla meccanica, alla chimica, all'illuminazione, alla fotografia, sembra abbia a presiedere perennemente il genio, tra fastoso e luttuoso, d'un racconto di Hoffmann. (Anche adesso, la sezione dei trucchi è vegliata da misteriose donne vestite di bianco, da arcani uomini vestiti di nero: che siano le fate e i *trolli* dei nuovi incantamenti?). Ma dove fui costretto a sostare, pensoso e in tutta reverenza, fu innanzi alla statistica degli operatori morti in guerra: cifre terribili e gloriose su cui amo conservare il segreto; e nel piccolo, romito, preziosissimo padiglione dove si girano i microfilm. E questa sarebbe, appunto, la parte della fabbrica che non à l'uguale nel mondo, nemmeno ad Hollywood, e tale da riempire d'una meraviglia, ardisco dire, religiosa. Ma ora m'avvedo quanto sia inutile ch'io vi spieghi l'ammirazione provata — e provata anche da quanti erano con me — innanzi all'immagine che à sorpreso la marcia del battero nel sangue, lo sviluppo dell'ovo del più piccolo pesce, l'accensione della lucciola, lo sguardo della farfalla. Questi portentosi documentari ormai furono girati anche in Italia. E forse non è necessario, forse non è neppure opportuno ch'io vi dica come son fatti. Andrea Chènier diceva che non si deve mai guardare in cucina; men che meno nelle cucine della scienza.

Vi basti sapere che maghe e diavoli stanno dì e notte, in un *sabbath* a cui m'è pauroso ripensare, intorno ai microscopici fornelli.

* * *

Il film di « Greta Garbo che ride »...

Questo no, in Italia non lo vedrete. Perchè non l'ànno prodotto in America che per fare piacere ai Soviet; anzi per far loro piacere, fingendo di far dispetto. Mi spiego. A Hollywood ci sono troppi ebrei, perchè si manchi di furberia. Ora non si poteva, nemmeno laggiù, avere tanta sfrontatezza da regalare al bolscevismo una pellicola di propaganda vera e propria: tanto più che il bolscevismo, se oggi combatte la Germania lavoratrice, sarà pur costretto a combattere, domani e posdomani e sempre, l'America miliardaria. Bisognava, dunque, usare cautela. E allora sono usciti con questa commedietta, provvidamente affidata all'attrice svedese, dove si fa le mostre di canzonare il regime rosso, facendogli sotto sotto il solletichino. Sarebbe un poco, insomma, come la parigina *taze sur le ventre*. Pare screanzata, e non è che affettuosa. Pare un rimbrotto, e non è che una lusinga. Nel Reich, sono stati lungamente in forse se permetterne la proiezione o no. La Germania è così forte, oggi, da non temere neppure la furberia. Poi è prevalsa la prodenza, e la pellicola è rimasta nelle visioni private. Però se ne parla dappertutto; e se ne parla, specialmente, per la sua singolarità di presentarci una Greta Garbo burlona e mattacchiona. Per la prima volta nella sua vita artistica, e forse anche privata, ella avrebbe trovato l'occasione di ridere. E di ridere davvero: schietta, convinta, a denti scoperti, ad anima spiegata. Finora, la sfinge scandinava non aveva che sorriso. Al massimo, ghignato. Non ricordatemi il giubilo isterico de *La carne e il diavolo*, l'acerba ilarità di *Anna Christie*, il cachinno amaro di *Regina Cristina* o di *Camilla* abbandonate. Quello non era un ridere. Anche quando pareva farlo o tentava di farlo, la grande tragica dava l'impressione di masticare, come uno stoico, dell'erba sardonia. Bisognava darle modo, finalmente, di liberare il groppo del cuore in una risata genuina. E il modo è venuto con questo *film*, che anche gli spettatori ànno accolto, debbo riconoscerlo, con visibile allegrezza. Non domandatemi se mi sia estremamente divertito anch'io. Non che il film sia fatto male: tutt'altro. Ma l'ilarità ch'esso contiene à qualche cosa di gonfio, d'iperbolico, d'enorme in cui riconosco, a un tempo, tanto la

Russia barbarica che l'America aberrata. È il « *rire en bleu* » di Mark Twain alleato al « riso rosso » di Andreieff. Non mi tocca. Non mi riguarda. Non mi piace. Un esempio fra tanti. Greta Garbo, compagna sovietica a diporto per l'Europa « borghese », giunge in vista della Torre Eiffel, e come le spiegano che dall'alto, molto spesso, si buttano dei suicidi, domanda imperterrita « quanto tempo ci mettano a cadere ». Al vero sollazzo bolscevico! Qui poi io mi sono fatto un'altra riflessione. Come va che la pallida Greta, dopo sedici anni d'arte triste e trentotto di vita tristissima, adesso soltanto avrebbe trovato il suo buon umore? Un vero enigma, il suo ridere, come quello della jena. È invecchiata. È imbruttita. È incattivita. Il duro carattere e la sordida avarizia, oltre ai crudi doveri e agli aspri sacrifici impostile dalla custodia della gloria, le ànno impedito amori ed amicizie. Non c'è stato un uomo nella sua esistenza, e tutte le sue conoscenze si riducono a Vicky Baum, a un'alleanza d'affari e di spiriti con un'ebrea. Di tante rinunzie non sa consolarsi, infine, che con la più squallida delle rivincite: la golosità. Ed è donna. Ed è sola. La celebrità non le à fatto intorno che il deserto; e così l'inutile ricchezza. Che à, da ridere, proprio all'età in cui dovrebbe cominciare a piangere? Mistero. Un altro mistero, è che l'occasione di ridere glie la dia la Russia di Stalin. In America, nove anni fa, mi era già stato detto come Greta Garbo non leggesse neppure un libro. Oggi essa non legge, evidentemente, neppure i bollettini di guerra. O se li legge, sapendo come Stalin sia in procinto di precipitare dalla Torre Eiffel delle sue utopie, domanderà, semplicemente, quanto tempo dovrà impiegare per cadere...

* * *

Per ridere, ma per ridere di gusto, mi sono ficcato una sera in fondo a un cinemino popolare, dove rigiravano due comici che in Italia, non so perchè, ancora nessuno à pensato di far conoscere: Pat e Patachon. Danesi di origine, c'è però voluta la Germania per conferire loro la dovuta popolarità. Nè potrei dirvi che tutto sia squisito, nel loro spiritaccio desunto dalle vecchie *narren*, dalle *possen* spregiudicate e gagliarde, dalle battute del *Kliegende Blätter*, dai carnevaloni di Colonia e di Monaco, dall'umorismo degli *chop* istoriati e dei cannelli da pipa. Ma quanta immediatezza, quanta cordialità, quanta salute in quel loro gioco buffonesco, l'uno spilungone e l'altro piccinino, tonti tutti e due, compari per amore o per forza di mille ed una avventure scompiscianti,

fra mille ed una disgrazia che invano, adesso, tenterei di descrivervi, ricercando fra i confusi ricordi la suocera travestita da poliziotto, o il tubo della doccia scambiato per ricevitore telefonico. Ciò che rammento benissimo, invece, è lo stupendo *wochan* di guerra che precedeva la proiezione comica, e i saggi di previsione d'un altro film, tragicissimo questo, che lo seguivano. M'invogliarono appunto, questi saggi, a tornarci il giorno dopo: e fu così che anch'io conobbi il famoso, famosissimo *Ich klage an*. Impressione enorme. Come risultato drammatico, si tratta di un'opera d'innegabile valore, tale che si comprende come sia passata sinora fra acclamazioni ed anatemi, incontrando un destino forse non toccato mai ad alcun'altra produzione cinematografica. Moralmente, *Ich klage an* potrebbe comportare tanto le apologie dei seguaci di Rosenberg quanto le scomuniche dei vescovi cattolici. Il film propone — o per meglio dire ripropone, poichè il problema non è nuovo, però con un'icastica e una potenza d'immagini che lo rifanno inedito — la tesi del diritto di sacrificare l'infermo inguaribile alla specie, e al suo stesso inutile dolore. Non esistono inguaribili, m'ha detto un prelato. Dio soltanto conosce i termini della nostra esistenza. Qualunque presunzione nostra, in proposito, è una bestemmia; qualunque intervento, un assassinio. Ma poi, ammesso il nefando principio, chi fermerebbe più il sacrificatore nel suo arbitrio? Dopo gli inguaribili verrebbero i pazzi. (È vero che già in un paese del nord gli alienati senza speranza soggiacciono uno dopo l'altro ad operazioni di « appendicite », e che le famiglie si vedono arrivare in casa, di lì a poco, l'urna delle ceneri? Non si tratta, badate, della Germania). E dopo i pazzi, i criminali; dopo i criminali, i deficienti; o magari soltanto gli « sgraditi ». (Questo termine è già usato dalla Ceka...). E a poco a poco l'arrogazione nostra, da disumana, diventerebbe scellerata. Ma poi, perchè alle creature di Dio dovrebbe essere impedita la sofferenza? Volontà misteriosa del cielo, essa è lo splendore dell'anima nostra. E a mitigarla, ad assisterla, la chiesa offre la carità. Anatema, dunque, a chi propone o suggerisce altra legge. Per essere precisi, lo stesso film non ardisce risolvere il quesito. Lo propone soltanto. Vero che lo spettatore, poi, esce allucinato e se ne sogna la notte. Ora resta a vedere se turbare le coscienze sia già un corromperle, anche per un proposito che, giudicato delitto, fu però concepito come un dovere.

MARCO RAMPERTI

Notiziario estero

GERMANIA

Il Dott. T. Quadt, specialista di problemi relativi all'esercizio cinematografico espone in un interessante articolo lo sviluppo delle sale cinematografiche in Germania e la importanza che vi si attribuisce da parte delle Autorità. Egli trae lo spunto dal discorso inaugurale tenuto dal Ministro del Reich, Dott. Goebbels, all'inizio degli spettacoli ricreativi per la gioventù, nel corso del quale il Dott. Goebbels ha definiti i cinematografi « centri di ricreazione e di educazione nazionale ». Con queste parole, afferma il Quadt, si sono volute riassumere le caratteristiche che debbono avere i cinema della Germania di oggi ed il loro compito di fronte alla collettività popolare.

Del resto, egli dice, dalle manifestazioni ufficiali dello Stato e del Partito, e dai risultati di una quantità di iniziative, anche private, si è potuto rilevare che lo schermo è divenuto un mezzo insostituibile di distrazione, di divertimento e di propaganda. È pertanto con leggittimo orgoglio che si guarda oggi alla formidabile attrezzatura di cinema di cui dispone il Reich ed alla frequenza altissima riservata loro dal pubblico. Negli ultimi anni l'aumento di sale cinematografiche appare dalle seguenti cifre:

1934	5009	sale cinematografiche
1936	5302	» »
1938	5446	» »
1939	6634	» »

Questo senza contare le 190 *sale dell'Alsazia-Lorena e Lussemburgo; le* 200 *sale del « Governatorato generale » e le* 1200 *del Protetto-*

rato. Complessivamente cioè 8000 *cinema con* 843 *milioni di spettatori (il che significa che oltre* 2.250.000 *persone frequentano giornalmente i cinema tedeschi). Dal punto di vista finanziario l'importanza di tale attività appare chiaramente dalla cifra degl'incassi del* 1940 *che è stata di* RM. 649.000.000.

Ma, poichè il problema non è solo quantitativo, la maggior cura è stata data a migliorare anche qualitativamente il patrimonio cinematografico. Di qui l'istituzione del servizio tecnico di consulenza e controllo « Prüfdienst der Fachgruppe Filmtheater » (sul funzionamento di tale servizio si è già esaurientemente parlato nei precedenti numeri di questa rivista).

Soddisfacente risulta anche la preparazione del personale addetto al funzionamento delle sale cinematografiche malgrado i vuoti creati con la mobilitazione che ne ha privato i quadri degli elementi più giovani e meglio preparati tecnicamente. Al riguardo hanno dato ottimi risultati i corsi accelerati per operatori di cabina, ben 158, *che hanno istruito in modo soddisfacente* 4738 *elementi, un terzo dei quali costituito da donne. I corsi trimestrali per direttore di cinema sono stati in questo anno dieci, attraverso i quali sono state preparate adeguatamente* 400 *persone.*

* * *

In un lungo articolo su « Film Curier » il Dott. Fritz Hippler, direttore generale per la Cinematografia al Ministero della Propaganda del Reich, esamina le deficienze che si possono rilevare nel campo cinematografico per quanto riguarda gli attori, ed indica come si potrebbe riparare a tali inconvenienti:

Mettere innanzi tutto fine allo « sciupio » di attori, *dato che spesso non si riesce a comprendere il criterio seguito nella scelta che se ne fa e meno ancora si comprende come attori e attrici di provata capacità scompaiano improvvisamente; mentre le faccie note e amate dal pubblico sono un elemento di attrazione che non dev'essere trascurato.*

Con ciò egli non vuol dire di essere contrario alla immissione di nuovi elementi, chè è dovere essenziale assicurare quadri freschi, ma questo dev'essere fatto con la dovuta cautela poichè è inammissibile che si affidino parti di primissimo piano a novellini che non possono dare nessuna garanzia.

E se i volponi del mestiere difendono questa loro tesi di scoprire e valorizzare elementi nuovissimi atteggiandosi a pionieri, è evidente che la realtà è soltanto economica, e risiede nei moderati compensi con cui possono essere accontentati i principianti rispetto agli attori già affermati.

Con questo sistema, per così dire ottimistico, *non si preparano le future generazioni del cinema ma è certo che meno ancora lo si potrebbe fare col* pessimismo *di coloro che nei riguardi di nuovi elementi da provare hanno solo diffidenza e non vogliono neanche considerare una tale possibilità; sono essi quelli che dicono: « i successori o vengono da sè o non vengono affatto; non c'è nulla da guadagnare in tentativi ». Errore grandissimo pure questo, in quanto è noto che, anche se una quantità di illusi viene attratta dalle possibilità della cinematografia ed è quindi necessaria una selezione del* 98 % *di scorie, bisogna in qualunque caso esaminare o provare per allontanare gli elementi negativi e dare quindi la possibilità ad una selezione.*

Quale è allora il sistema, se non valgono i due cui si è accennato?

La ricerca paziente e metodica, *la* preparazione *adeguata, effettuata attraverso prove graduali e sempre più impegnative. Tale ricerca dovrebbe essere affidata a delle persone che abbiano particolare sensibilità e preparazione per poterlo fare (sono quelle che in America già da tempo sono individuate col nome di* « talent scouts », *scopritori di talenti), e che sono forse più difficili da trovarsi che non gli stessi attori. Questi speciali ispettori dovrebbero naturalmente essere forniti di una quantità di eccezionali doti positive: sviluppatissima intelligenza, ottima cultura e un sano buon senso, sensibilità psicologica e intuizione del sentimento delle masse. Essi dovrebbero inoltre espletare le loro ricerche non solo nei teatri grandi o piccoli ma in ogni luogo ove li possa spingere la loro sensibilità, sia nella città che nelle campagne, nelle formazioni del Partito o delle Forze Armate.*

Anche questi pionieri della ricerca non saranno certo infallibili, e sul numero degli elementi da essi prescelti molti potranno non essere all'altezza del compito che si dovrebbe loro affidare; basterà però che uno o due elementi in un anno siano idonei per giustificare pienamente l'opera di ricerca espletata.

Quindi, l'opera di preparazione degli elementi selezionati durerebbe necessariamente parecchi anni, dovendo estendersi a tutte le discipline necessarie per una completa formazione cinematografica.

Detta preparazione non dovrà poggiare sulla istruzione astratta e teorica, prediletta dai tedeschi, che rimane però nella sfera accademica, ma, al contrario, dovrà essere essenzialmente pratica. Si potrebbero perciò costituire presso i vari Enti produttivi dei piccoli Centri aventi lo scopo di preparare i nuovi elementi. L'insegnare dovrebbe essere orgoglio e ambizione dei migliori; un regista dovrebbe ascrivere a suo vanto non solo la creazione di un certo numero di pellicole e di capolavori dello schermo, ma anche l'aver formato una schiera di giovani registi del domani; e similmente gli operatori ed altri.

Se le iniziative per preparare queste future energie saranno varie ed i Centri organizzativi parecchi, anche se con una certa varietà di metodo, ciò non nuocerà, purchè stiano alla base di ognuno di essi la competenza e la serietà. La cosa di cui si dovrà aver cura è la prudenza, evitando ogni fretta nel creare artisti per grandi parti. Lavoro quindi metodico, e pazienza per alcuni anni con risultato assolutamente certo.

Altro punto essenziale cui accenna il Dott. Hippler è « il senso della collettività » il quale deve, secondo lui, rafforzarsi considerevolmente. La cinematografia, egli afferma, ha uno spiccato carattere di collaborazione, ma a dire il vero questo senso è pochissimo sentito da coloro che per necessità sono obbligati ad una tale cooperazione. Infatti, finchè la pellicola è nella sua fase di allestimento, una cooperazione, sia formale che spirituale è in atto; appena però è finito il lavoro, i singoli partecipanti si disperdono in tutte le direzioni. Ove per caso poi si ritrovassero, dopo qualche tempo, ognuno sentirebbe il dovere di stupirsi, tanto gli sembra strano questo fenomeno. Anche se questo disgregarsi e andare ognuno per la sua via può in parte spiegarsi con le esigenze professionali e con il temperamento dei singoli artisti, non si può non rilevare quanto dannoso sia ciò al rendimento della lavorazione cinematografica che esige la formazione di collettività organiche, perfettamente affiatate, tali da addivenire allo scambio di esperienze, di idee, di suggerimenti.

Necessità quindi di provocare la costituzione di « gruppi di produzione » da orientarsi con criteri completamente nuovi. Dopo un periodo di esperienza si verificherà che ognuno degli appartenenti a questo gruppo si sentirà a suo agio e renderà molto più che se fosse improvvisamente portato in una nuova organizzazione con elementi nuovi dei quali non conosce nulla.

Il Dott. Hippler fa l'esempio della « Wien-Film » che si è già orientata su queste direttive, con i migliori risultati.

In conclusione necessità di adeguarsi e di prepararsi per le esigenze sempre più vaste e complicate della cinematografia come arte e come tecnica.

UN NUOVO FILM A COLORI

La stampa tedesca si dichiara soddisfatta del nuovo sistema Agfa a colori, in base al quale è stata preparata la pellicola Ufa *recentemente entrata in circuito* Le donne sono i migliori diplomatici *e col quale si sta girando* La città d'oro. *L'ottimismo al riguardo è tanto maggiore in quanto gli esperimenti sono stati terminati ed il primo film realizzato in pieno periodo di guerra. È stato così dimostrato che il sistema, per la sua semplicità, può dare i migliori affidamenti.*

Sembra infatti che la soluzione di questo nuovo processo a colori sia stata ideata trattando essenzialmente il materiale sensibile. Naturalmente anche le fasi successive, sia in sede tecnica che in sede artistica debbono uniformarsi alle esigenze del nuovo sistema, ma non è necessario apportare radicali trasformazioni nè agli stabilimenti di posa nè agli apparecchi di proiezione.

CROAZIA

Nel Regno di Croazia vi sono oggi complessivamente 146 *cinematografi, distribuiti in* 92 *centri abitati. Di questi,* 22 *a Zagabria,* 5 *a Esseg,* 5 *a Seraievo;* 72 *centri hanno poi un cinema ciascuno. Complessivamente i posti a sedere nei suddetti cinema ammontano a* 50.390.

Per quanto riguarda il rifornimento del mercato sono attualmente in via di perfezionamento circa 150 *contratti per film italiani e tedeschi,* 30 *per film ungheresi,* 6 *per film spagnoli,* 3 *per film svedesi,* 6 *per film argentini,* 5 *per film messicani.*

La distribuzione è affidata all'« Enic » per i film italiani e alla « Super Film » per la produzione tedesca, mentre per quanto riguarda i corti metraggi è curata dalla « Svjetloton ».

In questi ultimi giorni è entrato in circolazione un cinegiornale di attualità croato La Croazia sullo schermo *editato provvisoriamente in quattro copie ma che avrà un sicuro sviluppo. Si sta anche pensando ad una produzione di film spettacolari ed è allo studio la costruzione di un grande teatro di posa.*

Malgrado la scomparsa dei film americani, inglesi e francesi la frequenza al cinema non è affatto diminuita: si è notato anzi un notevole incremento negli incassi.

SLOVACCHIA

L'attività cinematografica è esercitata in Slovacchia in forma monopolistica da una grande Società parastatale la « Nastup », che cura sia l'importazione e l'esportazione, sia la produzione e il noleggio; in tal modo è stato radicalmente risolto il problema degli ebrei nel cinema. Il capitale sociale della « Nastup » è per il 51 % *dello Stato slovacco e per il resto di Istituti di credito.*

Col 1940 *si è iniziata l'opera di ricostruzione della cinematografia nazionale con l'abolizione del doppio programma e la riduzione del numero dei cinema di prima visione; si è poi resa obbligatoria la proiezione di documentari scientifici e di attualità. In tal modo il fabbisogno è sceso da* 300 *a* 150 *pellicole all'anno.*

Gli utili della « Nastup » sono accantonati a favore dello sviluppo della cinematografia nazionale.

Il numero delle sale è complessivamente di 178*, distribuite in* 147 *centri abitati. Esse sono di proprietà di Corporazioni che le gestiscono in proprio, o le danno in appalto.*

La vigilanza governativa sulla cinematografia slovacca si esercita a mezzo dell'Ufficio propaganda che controlla, oltre la cinematografia, la stampa e la radio.

PORTOGALLO

Il programma di produzione del 1942 *sarà incrementato rispetto agli anni precedenti di almeno due pellicole spettacolari di serio impegno; sforzo notevole se si pensa che il Portogallo aveva sinora realizzato non più di due film all'anno. La produzione nazionale è effettuata quasi esclusivamente da portoghesi che hanno acquisito la loro esperienza in vari centri europei ed hanno poi costituito varie società tra cui la « Produçao Antonio Lopez Riberro », cointeressata con la « Spac » e con la « Lisboa-Film » per tutto un vasto programma di realizzazione.*

Il carattere della produzione è essenzialmente nazionale con preferenza per gli argomenti di carattere storico.

d. t.

Recensioni

HANS TRAUB: *Die Ufa-Lehrschau* - Edizione Ufa-Buchverlag G.m.b.H. - Berlino 1941, pag. 64.

Questo volumetto fa parte della collana di pubblicazioni cinematografiche edite a cura dell'Ufa-Lehrschau (Mostra Culturale dell'Ufa) ed ha, come scopo, di divulgare al pubblico la struttura di questa importante organizzazione che rappresenta un'istituzione veramente benemerita nel campo cinematografico tedesco. Affinchè anche gli italiani ne abbiano un chiaro concetto riassumeremo brevemente quanto esposto dall'autore.

Non appena fu portata a termine la riorganizzazione della cinematografia tedesca fu tenuto a Berlino nel 1935 un congresso internazionale di cinematografia. Ai partecipanti furono fatti visitare, in tale occasione, gli stabilimenti dell'Universum Film A. G. (Ufa) e, per offrire loro la possibilità di farsi un'idea del processo di lavorazione di un film, fu creata un'esposizione che abbracciava tutti i vari campi della cinematografia. Fu questo l'inizio della realizzazione di un grande piano, elaborato nel 1932-33 dal Direttore Generale dell'Ufa Ludwig Klitzsch, per creare un centro di studi cinematografici. Questo piano fu quello che ha formato le basi della « Ufa Lehrschau » aperta al pubblico il 31 gennaio 1936 col compito di divulgare la cinematografia in tutti i suoi vari e molteplici aspetti, facilitandone ai giovani lo studio. Da allora è stata messa a disposizione di tutti coloro che si interessano, sia teoricamente che praticamente, dei problemi inerenti alla cinematografia. Università, enti pubblici e privati non mancano di ricorrere a questa importante fonte di studio. Dal 1936 al 1941 tale mostra è stata visitata da 64.000 persone. Scopo della presente pubblicazione è pertanto quello di dare un'idea chiara di tale Mostra a tutti coloro che, non avendola visitata personalmente, non possono rendersi conto dell'importanza di tale istituzione, che è di grande utilità per lo studio di problemi artistici, tecnici, ed economici della cinematografia.

Importante è constatare che tale istituzione si trova in progressivo continuo sviluppo e che va ampliandosi ed arricchendosi sempre più. Nel 1936 fu creato l'archivio, nel 1937 la biblioteca, nel 1938-39 diverse raccolte di materiale cinematografico e nel 1939-40 fu istituito l'archivio per le fotografie e per il sonoro.

L'esposizione ha i propri locali permanenti vicino agli stabilimenti dell'Ufa, in Potsdam-Babelsberg e può essere visitata soltanto dopo averne richiesto il permesso in precedenza. Nell'atrio di essa sono stati raccolti i modelli degli stabilimenti dell'Ufa, così che il visitatore possa orientarsi sulla posizione, la grandezza e la complessità che richiede una moderna casa cinematografica. Inoltre una raccolta di apparecchi cinematografici da ripresa e da proiezione, che può essere considerata come la più vasta che esista, dà un'adeguata idea della preistoria e degli inizi della cinematografia (Edison, Lumière, Messter, ecc.). Vi è anche la storia del manifesto cinematografico con circa 80-100 esemplari tipici.

L'esposizione mostra lo sviluppo di un film, dai primi elementi della lavorazione fino al momento della proiezione. Delle speciali sezioni sono dedicate alla produzione del film vergine, alla copia, al film culturale, al giornale cinematografico, al film pubblicitario ed al cartone animato. Ma la Mostra non si occupa soltanto della parte tecnica ma anche di quella intellettuale. Tutto quanto si riferisce agli autori del soggetto, ai compositori della musica, alla regia, costumi, scenografia, teatri di posa, attori, trucchi, montaggio, sale cinematografiche, pubblicità, economia, censura, è raccolto in questa ricca esposizione.

Importante è la sua ricca biblioteca che contiene:

4.026 volumi tecnici,

2.867 opere di carattere culturale,

3.454 romanzi (ancora non ridotti per lo schermo; gli altri fanno parte di un altro archivio),

1.929 volumi di riviste cinematografiche,

35.733 scritti vari ed opuscoli.

Si tratta di opere in lingua tedesca e straniera, che formano certamente una fonte apprezzatissima per tutti gli studiosi di cinematografia.

Molto importanti sono anche le raccolte di materiale vario annesso alla biblioteca. Vi è per esempio una raccolta di oltre 60.000 fotografie di attori e di attrici. Inoltre degli appositi schedari indicano per alcuni interpreti in quali libri ed in quali riviste si trovino fotografie e scritti sugli stessi. A completamento di questa raccolta ve n'è un'altra di cartoline artistiche riproducenti attori ed attrici dello schermo come pure quei ritrattini reclamistici contenuti entro le scatole delle sigarette. Egualmente ricche sono le raccolte di tutto quanto concerne cataloghi di noleggio, manifesti, pubblicità, ecc.

Materiale molto importante è conservato inoltre nell'archivio di produzione che raccoglie tutto quello che ha contribuito alla creazione di un film Ufa. La parte che prevale in questo archivio è la raccolta di manoscritti. Soggetti e sceneggiature di ogni genere vi sono rappresentati in un numero stragrande. Vasto

è anche il materiale relativo alla scenografia ed ai costumi. In questo campo spesso sono stati lasciati dei bozzetti e degli schizzi che sono dei veri capolavori sorti in un momento d'estro dalla mano di artisti celebri. L'archivio comprende anche una raccolta di partiture ed istrumentazioni di musica cinematografica. Tale raccolta è specialmente pregevole poichè si tratta di singole composizioni di musica scritta per il cinematografo, le quali possono essere sempre nuovamente utilizzate. Ordinate secondo gli anni si trovano così partiture originali per circa 400 film. Vi è inoltre una cineteca che raccoglie i brani più importanti di tutti quei film che hanno avuto maggior rilievo nella storia del cinema.

Quanto utile sia tale istituzione è dimostrato dal numero di visitatori che essa ha avuto nei suoi primi cinque anni di esistenza:

1936	8.500
1937	10.633
1938	11.459
1939	14.788
1940	18.718
Totale . .	63.998

Il maggiore elogio che si possa fare a tale Mostra è l'augurio che essa sia imitata anche dalle altre nazioni produttrici di film poichè mancano ancora istituzioni simili, dove gli studiosi del cinema possano trovare a loro disposizione delle fonti abbondanti, ben ordinate, che siano veramente utili per i cultori del film e non siano mostre di pura curiosità.

V. B.

Lo spettacolo in Italia - Ed. Società Italiana degli Autori ed Editori - Anno 1940-XVIII.

Questo volume edito dalla Società Italiana degli Autori ed Editori riassume in numerose tabelle indicative i dati statistici relativi a tutte le manifestazioni dello spettacolo svoltesi in Italia nel 1940.

I risultati che si colgono dalla lettura delle varie tabelle sono sopratutto interessanti per chi si interessa del cinema perchè mostrano come, anche nelle contingenze eccezionali gravanti sul Paese, particolarmente nel secondo semestre del 1940, quando l'Italia era già in guerra, l'attività industriale e spettacolare, nel campo cinematografico, non abbia subito soste o diminuzioni.

Infatti i dati relativi ai vari tipi di spettacoli vengono così brevemente riassunti:

Aumenti notevoli si riscontrano negli incassi lordi complessivi di tutti gli spettacoli, che da 856 milioni nel 1939 salgono a quasi 900 milioni nel 1940. Tuttavia è da notare che il *teatro* segna nel suo complesso una diminuzione sia nel numero dei biglietti venduti (da 19,7 milioni del 1939 a 16,3 milioni nel 1940) come negli incassi (da 119,8 a 114,8 milioni), riduzione dovuta alla mancanza degli spettatori lirici all'aperto; il *teatro di prosa* presenta una lieve diminuzione nel numero dei biglietti venduti e consegue invece un miglioramento di circa 900.000 lire negli incassi che raggiungono la cifra di 29,6 milioni; i *trattenimenti vari;* sopratutto in seguito alla cessazione dei balli nel secondo semestre del 1940, hanno risentito in maggior misura le conseguenze della situazione eccezionale, subendo una notevole diminuzione dei biglietti venduti e degli introiti: lo *sport,* con 10,1 milioni di spettatori e 41,4 milioni d'incassi è rimasto pressochè invariato.

Il cinematografo, invece, a differenza degli altri spettacoli ha raggiunto cospicui aumenti che vengono sintetizzati nelle cifre seguenti: i biglietti venduti sono saliti da 359,2 milioni nel 1939 a 369,6 milioni nel 1940, gli incassi da L. 597,3 a 679,2 milioni con un incremento rispettivo di 10,4 e di 81,9 milioni.

Ma ben più rimarchevoli risultano gli aumenti conseguiti dal cinematografo negli ultimi cinque anni; si è avuta una maggiore frequenza di 105,4 milioni di spettatori ed un maggior introito di L. 239,6 milioni rispetto al 1936.

Dalle cifre sopra ricordate si rileva inoltre un altro fattore assai più importante e cioè che il cinematografo supera di gran lunga, per importanza economica e per entità di frequentazione, tutti gli altri tipi di spettacolo riuniti. Infatti, di fronte ad un incasso complessivo di L. 220,7 milioni raggiunto da tutti gli altri spettacoli, il cinematografo da solo ottiene 679,2 milioni di incasso, e, contro 61,2 milioni di biglietti venduti per tutte le altre manifestazioni spettacolistiche, il cinematografo raggiunge la rilevante cifra di 396,6 milioni.

Si può, cioè, affermare che tre quarti degli introiti complessivi e cinque sesti dei biglietti spettano a questo tipo di spettacolo. Il quale va sempre più sviluppandosi in organizzazioni capillari che agiscono in profondità nella massa del pubblico, favorite in modo privilegiato da notevoli agevolazioni fiscali, sia per opera delle organizzazioni dopolavoristiche (O.N.D.) sia nei centri rurali di particolare interesse demografico.

Va tuttavia rilevato, per quanto ciò non influenzi l'esito dei risultati prima ricordati, che delle lire 679,2 milioni degli incassi cinematografici, lire 47,9 milioni riguardano l'avanspettacolo teatrale e che, pertanto, al cinematografo propriamente detto si debbono attribuire solo L. 631,3 milioni.

Si deve inoltre rilevare che le programmazioni di film italiani assumono nell'anno 1940 un'importanza, agli effetti finanziari, sempre più rilevante, tanto da raggiungere la non indifferente quota del 45 % del totale degli incassi per i film approvati nel periodo dal 1° luglio 1939 al 31 dicembre 1940, importanza sulla quale hanno avuto una influenza decisiva le varie provvidenze pro-

mosse dal Ministero della Cultura Popolare a favore della produzione cinematografica nazionale.

Queste sommarie indicazioni tratte dal volume della Società Italiana degli Autori ed Editori non danno che un'idea della materia varia e tuttavia organica e ben trattata del volume « *Lo spettacolo in Italia* » il quale può considerarsi un complesso artistico di alto valore in quanto atto a rendere pienamente conto delle possibilità e dei rendimenti dei vari settori dello spettacolo in Italia.

Ed appunto perchè il cinema occupa in questo settore un campo assai importante e piuttosto redditizio, nel volume in questione è stato tratto, in appendice, anche l'importante problema del fabbisogno delle pellicole nei vari mercati con particolare riguardo alla situazione economica dell'industria cinematografica italiana e non trascurando i diversi fattori connessi alla domanda di pellicole sia da parte del pubblico che da parte dell'esercizio.

Si è così giunti a varie considerazioni una delle quali riteniamo interessante di ricordare, e cioè che, mentre la domanda di film da parte del pubblico reagisce direttamente alle variazioni di prezzo dei biglietti, la domanda degli esercizi cinematografici varia direttamente a seconda del periodo medio durante il quale i singoli film vengono proiettati in uno stesso locale, del numero dei cinematografi esistenti e del periodo durante il quale essi sono aperti al pubblico; variabili queste che, a loro volta, dipendono dall'entità del consumo (domanda dello spettatore).

p. u.

Rassegna della stampa

« BIANCO E NERO » E LE SUE PUBBLICAZIONI NEI GIUDIZI ESTERI

Il dott. Luigi Caglio ha tenuto alla Radio della Svizzera Italiana il giorno 7 novembre u. s. la seguente conversazione intorno alle pubblicazioni e all'opera svolta da Bianco e Nero *nei suoi cinque anni di vita.*

Il frequentatore assiduo di spettacoli cinematografici chiede invano lumi sugli aspetti essenzialmente artistici e tecnici della produzione filmica a molte riviste cosiddette cinematografiche, nelle quali si possono trovare più o meno minute più o meno veridiche biografie di divi e dive dello schermo, indiscrezioni su questo o quell'attore, su questo o quel regista e le docce diacce che un collaboratore versa sugli entusiasmi e sulle speranze di molti giovinotti fotogenici e di molte donzelle persuase di « far tipo », che si sentono attratti dal mondo del cinema. L'appassionato al cinema con più manifesto contenuto d'arte vuole riviste che soddisfino le sue aspirazioni ad una conoscenza meno sommaria dei problemi sollevati dall'attività degli studii. In Isvizzera periodici del genere non mancano per buona sorte, e altrettanto va detto dell'Italia. E giacchè la categoria di spettatori cui alludevamo più sopra si sobbarca volentieri alla spesa occasionata dall'acquisto di libri che trattino con serietà d'intenti questo o quell'argomento avente un nesso con la cinematografia, vogliamo passare in rassegna alcune opere edite dalla Casa *Bianco e Nero* la quale oltre a pubblicare i quaderni mensili aventi tale titolo, fornisce non solo agli iniziati ma anche a profani un pregevole materiale d'erudizione. Direttore di tale ente editoriale è il dott. Luigi Chiarini, il quale non è solo un teorico della cinematografia, in quanto vive in prima persona la vita del cinema in quel vivaio di attori, attrici e registi che è il Centro Sperimentale di cinematografia dal quale sono usciti fra altri Luisella Beghi, Clara Calamai, Alida Valli, la ticinese Ethel Maggi, Andrea Checchi e Silvio Bagolini. Il Chiarini ha per esempio compilato in unione a Umberto Barbaro un'antologia estetica della cinematografia dal titolo: « Problemi del film » nella quale sono riuniti scritti di cineasti, di scrittori, giornalisti e uomini politici che hanno dedicato una particolare attenzione ai molti problemi sollevati dalla cinematografia. Sostiene il Chiarini nella prefazione che « il cinema fatalmente deve avviarsi verso quella missione di civiltà e di cultura cui è destinato »: e i vari autori che hanno dato un contributo all'Antologia affacciano vedute sul modo in cui la settima arte deve assolvere tale compito. Citeremo fra essi Luigi Freddi, che si ricorderà come uno degli ospiti di Lugano in occasione della recente Rassegna del film italiano, Massimo Bontempelli, che come banditore del realismo magico non poteva non sentire il fascino del film quando abbandona gli stampi mortificanti del gretto mercantilismo, Emilio Cecchi, la cui paginetta scarsa sul film a colori contiene indicazioni preziose, Alberto Consiglio, Ricciotto Canudo che in Francia diede l'avvio al mo-

vimento estetico d'avanguardia, Eugenio Giovannetti, Leo Longanesi. Fra i non italiani collaborano a questa antologia Giuseppe Goebbels, Bèla Bàlàzs, un ungherese i cui scritti apparsi in riviste tedesche e i cui libri hanno avuto una risonanza internazionale, George Wilhelm Pabst, l'inglese Paul Rotha, i francesi René Clair e Alessandro Arnoux, e una triade di russi, i cui primi due componenti: Pudovchin e Eisenstein non hanno bisogno di presentazione, mentre il terzo, Timoscenko scompone acutamente nei loro elementi essenziali i cosiddetti finali alla Griffith. A sua volta Umberto Barbaro nel volume « Film, soggetto e sceneggiatura », per il quale Luigi Chiarini ha dettato un'introduzione, lumeggia i contatti del cinema con le altre arti, passa in rivista i vari stadii attraverso i quali il soggetto passa prima di assumere una forma definitiva nella sceneggiatura ed enumera tutta una serie di problemi della ripresa: come quelli dei vari generi di inquadratura, dei connettivi tra inquadratura e inquadratura, dei diversi campi. Il Barbaro sottopone al lettore alcuni saggi di sceneggiatura e in un atlante illustra praticamente i concetti esposti nel libro: grazie ad inquadrature tolte da pellicole di Dreyer, Stroheim, Dupont, von Sternberg, René Clair, Duvivier, Blasetti, Pabst, l'Herbier e altri il profano apprende a distinguere il *campo lungo* dal *campo totale, l'inquadratura obbiettiva* da quella *soggettiva*, il *primo piano* dal *primissimo piano* e dal *dettaglio* e a identificare i vari movimenti di *carrello* e di *panoramica*.

Un manuale documentatissimo uscito sotto l'insegna di *Bianco e Nero* è quello di Nino Ottavi su « L'industria cinematografica e la sua organizzazione » che può essere consultato con profitto anche dal non cineasta, tanta è la copia dei ragguagli da esso porti. La materia trattata dall'Ottavi ci porta soprattutto nel campo squisitamente tecnico ed economico, ma anche qui non mancano riferimenti agli aspetti artistici del fenomeno cinematografico.

Un'opera della collana, licenziata al pubblico da questa casa editrice che ha concorso e concorrerà in estesissima misura alla diffusione di una salda cultura cinematografica, è « La storia del cinema » di Francesco Pasinetti, cineasta oltre che uomo di lettere. E' questo un volume che a più che 300 pagine di testo aggiunge ben 176 tavole fuori testo e che ci conduce dalla preistoria remota del cinema fino a tutto il 1938. Abbiamo avvertito che il Pasinetti è non solo cineasta, ma altresì uomo di léttere, e di questa sua qualità è un segno il brano che egli stralcia dal poema di Lucrezio Caro: « De rerum novarum » e che ci sembra una divinazione del cinema. Noi pensiamo che un latinista dei tempi nostri il quale voglia affidare a versi latini l'impressione in lui suscitata dal primo film visto, sarebbe tratto a esclamare stupefatto al pari del poeta: « Tanta est mobilitas et rerum copia tanta » (tanta è la mobilità e tanta l'abbondanza di cose). Il Pasinetti prima ancora che da Lucrezio Caro prende le mosse dal rozzo disegno inciso da un uomo primitivo, che, inconscio anticipatore dei disegni animati, per ritrarre dei cinghiali e dei bisonti in corsa, disegnò in epoche lontanissime, più gambe l'una accanto all'altra appunto per riprodurre il movimento. L'autore elenca tutte le invenzioni che prepararono la scoperta dei fratelli Lumière, e di questi cita il primo film comico « L'arroseur arrosé » segnalando i più significativi fra i primi saggi dell'attività filmica come il documentario « L'arrivo d'un treno alla stazione della Ciotat » e la prima pellicola di gangsters di produzione americana « L'assalto al treno ». Sono questi gli inizi di un lungo viaggio che conduce il lettore attraverso quasi mezzo secolo di evoluzione tecnica ed artistica del cinema, e dall'uno all'altro dei principali centri di produzione. L'epoca del cosiddetto *divismo* italiano, gli esordi del genere *western* in America, tutti i movimenti innovatori delineatisi soprattutto nei Paesi europei sono registrati dal Pasinetti, il quale pure presentandoci un numero elevatissimo di opere e una falange di registi, di operatori, di autori di sceneggiatura, di attori e attrici non perde di vista in tanta

ressa di gente il filone centrale di quella maestosa fiumana cui può essere paragonata la cinematografia. Che questa storia non persegua soltanto obbiettivi d'informazione lo si deduce dal senso critico che ha presieduto alla sua stesura; difatti mentre di molte opere, le meno significanti, troviamo solo dati sbrigativi, di altre, quelle che per un verso o per l'altro hanno lasciato una traccia, abbiamo un'illustrazione che oltre a riferire succintamente l'intreccio enumera i principali interpreti oltre al regista, al direttore di produzione, all'autore, agli autori dello scenario, all'autore del commento musicale e in taluni casi agli operatori. Bastano i cenni che abbiamo dato e il particolare che questa storia è corredata da indici alfabetici dei cineasti e dei film menzionati nel testo nonchè da un dizionario cinematografico per rendersi conto che ci troviamo di fronte ad un'opera di lettura e altresì di consultazione, alla quale si può sempre fare utilmente capo per colmare lacune della propria cultura cinematografica o per rimediare a momentanee amnesie.

Le edizioni di « Bianco e Nero » fanno posto pure ad uno studio di Vsevolod I. Pudovchin, il regista che ha legato il suo nome alla riduzione filmica di « Madre » di Massimo Gorki. Il Pudovchin sviscera il problema dell'« Attore nel film » e lungi dal limitarsi ad enunciazioni teoriche, formula non pochi suggerimenti pratici che rappresentano il frutto di una sua lunga e fortunata attività e dei contatti avuti con uomini del cinema e del teatro che hanno avuto una parte di rilievo nei movimenti di riforma del teatro e del cinema in Russia e in altri Paesi.

ALTRI GIUDIZI INTORNO AI « CINQUE CAPITOLI SUL FILM » DI LUIGI CHIARINI

« *In qualunque cosa tu non cerchi altro che piacere, tu non lo trovi mai, tu non provi altro che noia e spesso disgusto. È forse per questa ragione che gli spettacoli e i divertimenti pubblici per sè stessi, senza altre circostanze, sono le più terribilmente noiose e fastidiose cose del mondo* ».

In questo definitivo pensiero di Leopardi, Luigi Chiarini trova con la sicurezza di un'amara esperienza l'origine della *noia* e del *disgusto* che tanto spesso ci prendono, nella fumosa oscurità del cinematografo.

Non troviamo parole per associarci colla dovuta fraterna comprensione a questa coraggiosa dicharazione che l'autore pone in epigrafe, ai suoi *Cinque capitoli sui film.*

Si adduce talvolta a giustificazione del cattivo gusto dei produttori il fatto che il cinema si rivolge a larghe masse di pubblico e quindi, oltre che alla persona colta, all'uomo semplice. — Altra idiozia. — Come se la platea in sparato bianco e spalle nude, osserva il Chiarini, fosse capace di intendere la bellezza e la grandezza di un Wagner, un Verdi, uno Shakespeare! Come se questo pubblico elegante che si commuove a una vomitevole sciroppata come *Intermezzo* fosse meno ignobile — mi permetto di aggiungere — quanto a sensibilità artistica, di quello di basso ceto, che applaude al *Ponte dei Sospiri!*

La verità è che il cinema è non solamente un'arte, ma una arte difficile la quale per essere intesa, esige una sensibilità anzi una somma di sensibilità, della quale il pubblico e gran parte della critica sono affatto sprovvisti.

La verità, conclude Chiarini, è che il film come *fatto creativo* è esclusivamente arte, epperò solo sul piano dell'arte esso va inteso e discusso. Così i cinque capitoli del libro, malgrado l'amarezza del proemio, confermano questa confortevole enunciazione.

Il primo *Equivoci e pregiudizi sul cinema* smonta definitivamente il *luogo comune* del soggetto. Non esiste — dice e dimostra il Chiarini — per lo schermo un problema di soggetti, come non esiste per l'arte una questione di *contenuti belli.* Nel film, nel buon film — egli ancora una volta ribadisce — la recitazione, la fotografia, la musica, il soggetto si annullano, come entità separate nella unità dell'opera e questo annullamento delle singole parti nel tutto

è proprio il consistente della regia, del regista, che crea con una tecnica complessiva e molteplice un film che non è nè musica, nè soggetto, nè scenografia, ma soltanto film.

Il secondo capitolo è dedicato all'attore. Per il pubblico, tutto il cinema consiste nella fama più o meno meritata di uno dei suoi istrioni favoriti.

Perciò io non mi congratulo mai abbastanza con Brasillach per avere dedicato nella sua *Storia del Cinema,* non più di tre righi a Greta Garbo. È la giusta vendetta contro tutti i giornali a rotocalco, asilo della ignoranza standardizzata, che per decenni ci hanno abbrutito colle immagini della *Divina dai piedi piatti.*

Un critico acuto e paradossale scrisse una volta: Lo spettacolo che gli attori danno di se, è sempre quello delle fiere al circo. Questo anzi non è più brutale, ma invece più delicato e umano, poichè non c'è niente di più oltraggioso dell'obbrobrio che uomini e donne sian lasciati liberi su una piattaforma, in modo che possano *esporre* quello che gli artisti si rifiutarono di mostrare se *non velato* e nella forma che crearono le loro menti. Intanto non può negarsi che, contrariamente a ciò che può apparire, la collaborazione dell'attore è maggiore nel campo cinematografico.

Spesso il personaggio vien fuori in gran parte dalla sua fantasia e mentre un lavoro teatrale interpretato da attori diversi, rimane fondamentalmente la stessa cosa, un lavoro cinematografico, con differenti attori, diventa una cosa assolutamente diversa. Basti pensare per esempio al *Fu Mattia Pascal* di L'Herbier e a quello di Chenal.

Il terzo capitolo riguarda il *sonoro.*

Il punto essenziale, scrive Chiarini, è quello del sincronismo ed asincronismo. Il sincronismo segna il rapporto diretto tra l'immagine ed il suono. Un uomo cammina; si sente il rumore dei suoi passi. Un dito fa scattare il grilletto: segue subito la detonazione. Lo scrittore giustamente opina che un impiego in senso estetico del suono non può essere basato che sull'asincronismo e cioè sulla dissociazione tra suono e immagine.

Così egli cita l'esempio molto bello di *Quai des brumes* dove durante un omicidio e per tutta la sua selvaggia celebrazione, si ode sulla colonna sonora un coro mistico di voci bianche.

Il problema morale viene affrontato da Chiarini da un punto di vista originale. Sorpassata la distinzione teoretica tra arte e morale egli individua nella morale la personalità stessa dell'uomo, e dunque dell'artista, il complesso degli ideali per cui egli vive lotta e agisce, quella molla potente che lo spinge a servirsi della forma artistica per dar vita eterna, se pur fantastica, a quello che gli si agita nel petto.

Immoralità coincide dunque per Chiarini, colla esteriorità, colla mancanza dell'approfondimento interiore.

Così, egli dice, è immorale la maggior parte dei films americani che rappresentando un mondo fastoso e frivolo (i così detti *giallo rosa* con Myrna Loy e William Powell) mirano solo a divertire, essendo assenti di un qualsiasi vero interesse.

Così è immorale il lieto fine instaurato dalla incosciente superficialità e dalla leggendaria ignoranza degli americani, moderni apostoli della nuova barbarie, che ha per segno il benessere standardizzato dei rasoi di sicurezza e delle bagnarole di porcellana e che, sul veicolo della lucida celluloide pellicolare aveva già invaso prima dell'attuale conflitto, mezzo mondo.

A tanto comprendere sul piano del film basta aver letto quel monumento di piattitudine che è la *Storia del cinema* di Lewis.

Speriamo che la guerra in atto ributti, per sempre, i nuovi barbari dello sciancato quacquero Theodor Roosevelt, per ridarci l'orgoglio del sostantivo: *europeo.*

Col quinto capitolo *Arte e Industria* il bel libro ha termine.

A un certo punto Luigi Chiarini sembra volersi far perdonare la profonda spiritualità, con cui ha impostato i diversi problemi. Gli è che alla sua raffinata sensibilità, sembrano perfino troppo ovvie parecchie delle riflessioni esposte sulle quali, egli di-

ce, non varrebbe neanche la pena di tornarci, se la critica cinematografica non fosse in condizioni peggiori di quelle in cui si trovava o si trova la critica teatrale.

Ma questa modestia e questa constatazione valgono a mettere vieppiù in luce le originali intuizioni, seminate pagina per pagina, di cui il bel libro del Chiarini arricchisce la cultura cinematografica.

ROBERTO PAOLELLA

(« *Il Corriere di Napoli* », 6 *novembre* 1941-XX).

* * *

Nella Collana di Studi Cinematografici, a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia, diretta da Luigi Chiarini, Direttore del C.S.C., lo stesso Chiarini pubblica ora questo libro che mi piace definire ***prezioso***, per la bontà e serietà del suo contenuto e la nobiltà d'intenti che hanno evidentemente ispirato l'autore nella sua stesura.

Inizierò queste poche righe di commento con una confessione: in linea generale io ho sempre diffidato dei libri sul Cinema, così come ho un'istintiva ripugnanza per tutto ciò che sa di teorico, di scolastico, di cattedratico; in poche parole, non credo assolutamente che l'Arte, naturalmente quella con l'A maiuscola e quindi anche la *settima*, si possa inculcare nei cervelli degli uomini attraverso degli insegnamenti idealizzati, teoricizzati, da una cattedra a degli alunni seduti nei banchi, come s'insegna il latino o l'algebra. Se così non fosse, a quest'ora i registi di tutto il mondo, e gli sceneggiatori e i soggettisti, in vena di evolversi, avrebbero certamente e da un pezzo avuto occasione d'imparare a fare dei buoni film con le decine di ottime pubblicazioni edite un po' dappertutto e specialmente con quell'aureo libretto del Margrave « Come si scrive un film », uscito or è qualche anno pei tipi Bompiani.

Debbo però e di buon grado ammettere che su una linea di divulgazione di questa difficilissima scienza ch'è la Cinematografia, i buoni libri hanno sempre una loro indiscussa efficacia, ad ammonire se non altro i faciloni e i mestieranti della complessità dei nuovi mezzi che oggi si frappongono per la trascrizione in immagini di un qualunque soggetto, e quindi per il conseguimento del tanto sospirato successo.

Tra i migliori libri di cinema usciti fino ad oggi, metto senz'altro questo di Luigi Chiarini, che mi ha anche dettato questa considerazione: se Chiarini è capace di realizzare sul terreno della pratica le idee esposte nel suo libretto, egli diventerà senza alcun dubbio il nostro migliore regista! Infatti nei « Cinque capitoli sul film » troverete *tutto* quanto occorre di scienza, di intelligenza, di fantasia a un regista per procedere alla realizzazione di un film: dalla stesura del soggetto alla sceneggiatura, alla organizzazione della produzione, alla direzione artistica; dalle nozioni tecniche concernenti la macchina da presa e i suoi movimenti essenziali, al trucco degli attori, nulla è stato omesso dall'Autore per meglio lumeggiare le varie esperienze degli artefici dei teatri di posa.

I cinque capitoli s'intitolano: il I, Equivoci e pregiudizi sul cinema; il II, l'Attore; il III, il Sonoro; il IV, il Problema morale; il V, Arte e industria. Di gran lunga il più importante mi è apparso il primo capitolo, nel quale Luigi Chiarini, riprendendo il tema del soggetto già proposto autorevolmente dal Margrave nel libro citato, sviluppa la sua teorica — esattissima — del soggetto non avulso dall'opera d'arte ma facente parte in un tutt'uno ideale nella mente creatrice del regista:

« Quando, per avventura, qualcuno di co-
« desti soggetti offre lo spunto a un regista
« per un film, il suo autore infallibilmente
« protesta perchè nell'opera compiuta non
« riconosce più la sua creatura; ed è natu-
« rale. Corrono allora parole grosse: ma-
« nomisssione, tradimento, profanazione e
« altre simili.

« Tutto ciò accade perchè non ci si vuol
« persuadere che, essendo il film arte, (gli
« altri casi non interessano e non possono
« interessare i galantuomini), non esiste al-
« tro soggetto che quello che è tutt'uno con

« la forma. Nasce, dunque, il soggetto, in « definitiva, col film e cioè nella mente del « regista che intuisce la creazione già nella « sua forma assoluta. *I promessi sposi* pos- « sono ispirare un'opera cinematografica così « come la può ispirare il modesto pasticcio « di un bidello: ma in nessuno dei due casi « è possibile parlare di soggetto (buono, me- « diocre, cattivo) poichè il soggetto nasce « appunto nella fantasia del regista che « prende le mosse vuoi dal capolavoro del « Manzoni, vuoi dallo zibaldone del bidello; « e nasce in quel solo modo che può nasce- « re, e cioè come intuizione della forma ci- « nematografica.

« Tanto è vero che un cattivo regista, ispi- « randosi a *I promessi sposi* può fare un « pessimo film, mentre un artista del cine- « ma prendendo le mosse dalle esercitazioni « del bidello, può creare un'autentica opera « d'arte ».

E ancora più avanti, l'A. ribadisce quanto mi è accaduto di scrivere decine di volte dalle colonne di « Meridiano di Roma » e che non dovrebbero ignorare appunto i signori letterati puri, che vanno auspicando da tempo una collaborazione (finanziaria?!) con il cinema, dichiarando di essere i soli a poter salvare dal fallimento la povera cenerentola, settima arte:

« Credere che i letterati, coi loro soggetti, « come si crede, possano salvare il cinema- « tografo, è un'assurda ingenuità che può « solo pensare chi non intende il cinemato- « grafo come arte.

« A proposito di questo equivoco un let- « terato stimabile ebbe a scrivere tempo fa: « *Il lavoro dell'autore di un soggetto, una « volta il soggetto riconosciuto come buono, « dovrebbe essere rispettato.* Perchè per lui, « — per il letterato, evidentemente, — non « si trattava di creare un film ma, come si « dice nel gergo dei soggettisti, di realizza- « re un soggetto.

« Partendo da questo equivoco poteva an- « che concludere: *Non si capisce perchè sia « permesso far nel cinematografo quello che « non si può fare in nessun'altra arte.*

« Ma che diavolo d'idea hanno dell'arte « questi letterati e scrittori cinematografici? « Qual'è l'arte in cui il creatore non sia il « creatore della forma? E la forma del cine- « ma è forse rappresentata dalle 10 o 20 car- « telle che danno uno spunto, un ambiente, « una trama?

« (Qui ci vuole una grossa parentesi qua- « dra; se i produttori pubblicassero quelle « dieci o venti cartelle che costituiscono il « cosidetto soggetto, il pubblico si accorge- « rebbe quali gioielli vengono manomessi, « quali felici ispirazioni stroncate, quali ca- « polavori macinati dal macchinismo del ci- « nema!). Andiamo avanti. Ragiona, dun- « que, così il nostro letterato: *Al pittore il « commissionario e i suoi amici non vengono « a mettere pennellate nel quadro. Allo scul- « tore che abbia modellato una figura fem- « minile su ordinazione, nessuno viene a ri « toccare la creta, ad aggiungerci dei baffi, « un elmetto, un fucile sulla spalla e a cam- « biare la figura femminile in un soldato.*

« Bravo! Proprio così. Soltanto che nel ci- « nema lo spunto e l'ispirazione da cui par- « te l'artista è proprio rappresentato dal « soggetto ed è proprio il soggettista che « strilla, il ridicolo uomo che vuol intro- « mettersi a fare i baffi alla Venere di Milo; « Dante, Shakespeare, Manzoni, sissignore, « se con le loro opere ispirano un vero ar- « tista del cinema, saranno sicuri di essere « manomessi. Sarà così, dovrà essere così se « il film costituisce un'opera d'arte. Nè pen- « so che il nostro letterato ce l'abbia con « Shakespeare perchè in *Giulietta e Romeo* « ha manomesso un'opera del Bandello! ».

Mi piace inoltre che l'A. abbia voluto finalmente mettere un punto fermo in una discussione che si trascinava ormai da troppi anni: la netta, profonda distinzione esistente tra regista teatrale e regista cinematografico: *interprete*, il primo, di un'opera d'arte (il lavoro teatrale) che è un'opera a sè stante, letteraria, e come tale capace di vita propria, come uno spartito di Bach o di Beethoven che il direttore d'orchestra appunto *interpreterà* secondo la sua bravura e la sua sensibilità ma senza poter manomettere nelle sue minime parti; *creatore*, il regista cinematografico, poichè senza di lui non potrà nascere il film, non potranno sor-

gere le immagini che avranno popolato fino a quel giorno soltanto la sua fantasia di poeta del cinema: cos'è un soggetto per film, o la tanto lodata « sceneggiatura di ferro », sulla carta, prima dell'inizio della lavorazione del film? Niente, meno che niente. E lo sanno quanti fanno del cinema: sia comunque ringraziato Chiarini che ha voluto scriverlo in tutte lettere per gli ignoranti e i presuntuosi, e anche per il pubblico degli spettatori che ha tutto il diritto di sapere a chi sono diretti i suoi spesso inconsci applausi.

Il secondo capitolo, dedicato all'Attore, rivela nell'A. il Direttore del C.S.C., il quale passa a illustrare i metodi d'insegnamento della sua scuola che annovera naturalmente tra i suoi allievi anche degli attori. Molto interessanti sono i passi dedicati alla differenza esistente tra recitazione teatrale e recitazione cinematografica e fanno constatare in Chiarini un profondo sagace spirito d'osservazione e idee molto chiare su quella che è — almeno teoricamente — la settima arte.

Gli altri capitoli toccano argomenti di indole generale che interessano soltanto gli organi competenti: agli effetti del pubblico dei lettori e dei cinematografari in genere, ripeto, il libro vale per quelle cento pagine iniziali (e quando si consideri che il libro intero ne contiene centocinquanta in tutto, si fa presto a capire come lo stesso A. abbia sviluppato maggiormente i problemi più importanti).

Concludendo, « Cinque capitoli sul film » va ad accrescere la folta schiera di libri sul cinema scritti in tutti i paesi del globo, ma si pone senz'altro tra i più significativi e fa riconoscere nel suo A. uno dei più seri e praparati uomini del cinema della nostra generazione.

B. MATARAZZO

(« *Bibliografia Fascista* » - *Novembre* 1941-XX).

* * *

Fino a pochi anni fa, non molti nè esaurienti, erano i saggi e le documentazioni di estetica cinematografica, esistenti nel nostro paese. Si era proceduto con lentezza forse per costruire in profondità e forse anche perchè la fase creativa aveva distolto parecchi da quella ricreativa e riflessiva. Oggi — e non già solo per i proficui e molteplici contatti con altri popoli prima di noi svegliatisi a questo genere di studi — oggi abbiamo ripreso il nostro posto di responsabilità e di somma dottrina, e possiamo dire una parola che è ben nostra, efficace e chiarificatrice.

Il paese dove l'estetica non fu mai considerata un'estranea e dove contò cultori eccellenti, da Vico a De Sanctis, da Croce a Gentile, non poteva ulteriormente tacere.

Il cinematografo, sotto l'aspetto critico ed esegetico, ha avuto degli esaminatori italiani che ne hanno intuito la portata e le finalità. Tentativi nobilissimi possono essere citati più d'uno, ma è mancata una sistemazione organica, una trattazione definitiva che fissasse il problema nei suoi più precisi ed esatti termini.

Non esageriamo asserendo che questo bisogno sentito dai più — dalla falange sempre più fitta e compatta degli autentici appassionati di cinema — è stato assolto da Luigi Chiarini, con il suo recente libro « Cinque capitoli sul film », edito dalle Edizioni italiane.

Luigi Chiarini è un uomo di cultura, un tecnico, un esperto, dotato di sensibilità e di gusto. Dirige con competenza e con dottrina il Centro sperimentale di cinematografia e studia con passione e amore da anni, i problemi del cinema.

Ci piace ricordare di lui oltre i saggi pubblicati su « Bianco e Nero » — la bella e utile pubblicazione del Centro — un altro aureo libretto, intitolato appunto « Cinematografo » e che rimonta al lontano 1935. In quel libro in germe sono espresse molte delle idee che ritroviamo in questi utili e indispensabili « Cinque capitoli ».

Il critico si è maturato, molte idee si sono chiarite, la visione si è fatta completa. Possiamo dire di possedere, oggi, per merito di Luigi Chiarini, la nostra estetica del cinema.

Non si pretenderà in una segnalazione come la presente una esposizione della nuova dottrina; è sufficiente per il momento accennare sommariamente alla mole e alla portata del libro. Per averne un'idea ecco pertanto i titoli dei cinque capitoli, titoli che sono sufficienti per fare intendere il vivo interesse e l'attualità dell'opera di Chiarini. Ecco i cennati titoli: Equivoci e pregiudizi sul cinema; L'attore; Il sonoro; Il problema morale; Arte e industria.

Temi vasti e sui quali, da più lustri si esercita l'intelligenza critica di tecnici, di esperti, di uómini di cultura e che qui trovano adeguata sistemazione, come appunto si diceva.

Il libro di Luigi Chiarini affronta, per la prima volta, il problema basilare del cinema: quello se debba o meno considerarsi artistica la emozione che ci viene dallo schermo. Da anni — in polemiche e in discussioni — anche i più agguerriti e fanatici, hanno fatto delle concessioni, se non addirittura dei compromessi a tal riguardo.

Sin dalla prefazione Chiarini procede perentorio e dice: « Il film come fatto creativo è esclusivamente arte: solo tenendo fermo questo punto sono possibili un'industria e un commercio cinematografici. La cinematografia americana, quella francese lo hanno dimostrato. Sono i buoni film, i film d'arte che han fatto la fortuna anche di quelli brutti! Tanto più prospera, infatti, è una industria cinematografica, quanta maggiore capacità possiede di produrre opere di alto livello. Il produttore cinematografico, quando gli incassi calano, cambia genere, e con questo crede di aver risolto il problema. **Ma la soluzione** si rivela subito effimera ed illusoria ».

E più avanti, accennando un altro importante problema del cinema, così si esprime: « Se una battaglia buona c'è da fare per il cinema, una giusta causa da difendere, questa è quella dell'arte. Il cinema italiano, se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve cercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema ».

E ultima tesi che ci piace sottolineare anche perchè essa fu dibattuta recentemente su *Film-quotidiano* fra Bonelli, Palmieri e il sottoscritto, riguarda la critica cinematografica. Un cinema d'arte — dice autorevolmente Chiarini — implica naturalmente una critica estetica e, dunque, uno studio dei suoi problemi condotto sul piano del linguaggio, della forma assoluta.

Queste enunciazioni nel libro — ma non queste soltanto — vengono chiarite e documentate in una serie di paragrafi quanto mai lucidi e persuasivi.

Nel suo lavoro, il nostro autore, procede per esclusioni e sgombra il terreno con una dialettica penetrante, che va al cuore degli argomenti.

Sul mito del soggetto come sul pregiudizio dei « contenuti belli », egli scrive con sobrietà assoluta asserendo ad esempio, e corroborando con documentazione, che il soggetto nasce, in definitiva col film e cioè nella mente del regista che intuisce la creazione già nella sua forma assoluta.

Questa affermazione lo porta, poco dopo, a concludere che « se sono nel falso i soggettisti in cerca di registi o ridicoli quelli in conflitto coi registi, altrettanto lo sono da parte loro quei registi che vanno in cerca di soggetti e sperano trovar fuori, dagli altri, quello che non hanno dentro: il soffio creatore dell'arte ».

A proposito della incomprensione di alcuni « intellettuali » e all'equivoco letterario, in riguardo ai soggetti, il Chiarini è preciso e definitivo: Stiano tranquilli i nostri letterati — egli dice — non è coi soggetti che si fa del buon cinematografo, perchè i soggetti per il cinema, come per il teatro o per i romanzi, non mancano; fan deficienza i registi, proprio come avviene per i romanzieri e gli scrittori di teatro. E colpo finale che taglia la testa al toro: « O che forse non siamo tutti convinti che la cinematografia americana conta per i cinque o sei registi di talento che possiede? Oppure Viki Baum val più dei nostri scrittori, poniamo di Pirandello? ».

Ma non si ferma il nostro critico a questi soli accenni. Egli, con l'appoggio di Leo-

pardi e dello Zibaldone smantella l'equivoco dell'intreccio complicato. È Leopardi che parla: « È proprio de' mediocri o infimi drammatici il sopraccaricare d'intreccio le loro opere, l'abbondare di episodi ec.

Il contrario è proprio de' sommi. E la ragione è che questi trovano sempre come tener vivo l'interesse dello spettatore colla naturalezza dei sensi, la vivezza, l'energia, collo sviluppo continuo delle passioni, o col ridicolo, ec. Quelli non sono mai contenti neppur dopo che hanno trovato o immaginato un caso complicatissimo, stranissimo, curiosissimo. Esauriscono in un batter d'occhio tutto ciò che il soggetto offre loro ».

Ancora del film come dramma visivo, della sceneggiatura considerata come un abbozzo, della regìa guardata come unità creativa, si occupa il Chiarini in questo primo capitolo e sono paragrafi, al par degli altri, sui quali ci siamo soffermati, caldi, efficaci, persuasivi.

Gli altri temi riguardanti l'attore, il sonoro, il problema morale, arte e industria, sono altrettanti problemi affrontati e risolti con lucidità, aderenza e soprattutto buon senso. Quel buon senso rivissuto modernamente e che sembrava bandito da noi.

La trattazione del Chiarini, per concludere queste note, è il breviario più completo di estetica cinematografica. Sarà letto e consultato con profitto da molti, dai troppi che si occupano di cinema. E ad esso ritorneremo ogni volta che un problema nuovo sorgerà e sarà necessario l'ausilio di una parola chiarificatrice e di una consultazio ne definitiva.

LORENZO MARINESE

(« *Il Giornale di Sicilia* » — 23 ottobre 1941-XIX).

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*